11
264
1979

Декоративное искусство СССР

СЛАВА СОВЕТСКОЙ КОНСТИТУЦИИ

Советская экспозиция в Эрлс Корте

Рудольф Кликс

НАЦИОНАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА СССР В ВЕЛИКОБРИТАНИИ

Девиз: Мир и прогресс через сотрудничество

Место: Эрлс Корт, Лондон, Великобритания

Время: Май — июнь 1979 г.

Организатор: Торгово-промышленная палата СССР

Авторы проекта:
Главный художник Р. Кликс

Художники-проектанты: Ю. Шалаев
А. Чернов
В. Соколов
В. Чуглазов
Л. Мельников
К. Челидзе

Архитектор: О. Дарчиев



Эмблема советской выставки в Лондоне.

М. Бабурин
Скульптура «Слава Советской Конституции» в главном зале выставки

Англичан не удивишь выставкой. Их очень много проходит в стране, где дизайн вообще и дизайн выставочный достигли высокого уровня и имеют свои традиции. Только в залах Эрлс Корта проходит до 300 выставок в год. Англичане — серьезные, квалифицированные зрители и требуют уважения к своей высокой квалификации. Поэтому для того, чтобы дать хоть какое-то представление о том, как была принята выставка, приведем небольшую статистическую информацию: первый день работы выставки — 1800 посетителей, второй день — 3500, третий день — 5000. Первая неделя — 40 тысяч, последующие 12 дней — 100 тысяч. За 19 дней работы выставки 140 тысяч англичан пришло в Эрлс Корт, чтобы ознакомиться с советской национальной выставкой. О чем говорят эти цифры? О постепенно возраставшем интересе к выставке и о национальной черте англичан — осторожности. Они и в этом случае остались верными себе — не спешили тратить время и деньги и в буквальном смысле хлынули на выставку, когда слух о характере ее экспозиции распространился по столице и стране, когда о ней заговорили газеты, когда они убедились, что «качество гарантировано».

Наша страна дважды проводила свои выставки в Лондоне. Это были торгово-промышленные смотры, ставившие перед собой узко специализированные цели. Со времени последней из них прошло 10 лет, богатых событиями и в жизни обеих стран и в их взаимных отношениях. За это десятилетие и выставочный дизайн в нашей стране и за рубежом обогатился новыми художественными приемами и техническими средствами. Эти факторы, а также то обстоятельство, что выставка должна была проходить в том же (самом большом в Лондоне) зале, размером 110×85×40, выдвигали как необходимое условие принципиально новое идейно-художественное и архитектурно-пространственное решение экспозиции, учитывающее современное состояние англо-советских отношений, политических, экономических, культурных, соответствующее самым современным концепциям выставки, не допускающего и намека на повторение экспозиций предыдущих выставок.

Исходя из нынешнего состояния внешнеэкономических связей было намечено показать в Лондоне более 8000 экспонатов по всем отраслям народного хозяйства, а также отразить различные аспекты культурной жизни страны.

Перед художниками-проектантами стояла сложная задача организовать исходный разномасштабный материал выставки в стройную идейно и художественно осмысленную среду, которая давала бы возможность посетителю эмоционально пережить нашу действительность, увидеть за сложным, многоликим рядом разнохарактерных промышленных экспонатов страну развитого социалистического общества, познакомиться с советским человеком,

Из книги отзывов посетителей выставки

Восхитительная выставка. Она рассказывает о жизни, а не о смерти, о надежде, а не отчаянии; о достижениях человечества. Снова хочется жить.

Великая выставка великого народа.

Очень интересно, что выставка привлекает даже тех, кто оставляет на страницах этой книги оскорбительные отзывы. Это свидетельствует о том, что вопреки предрассудкам они осознают силу социализма.

Великолепный вклад в советско-британскую дружбу и дело мира.

Самая интересная выставка, какую я когда-либо видел. Моя любовь к СССР стала еще сильнее. Нет слов выразить свои чувства!!!



Я был здесь уже три раза и приду еще. Британцам много лгут о Советском Союзе. Советский Союз — страна № 1 во всем мире и самая лучшая. Я повторяю: самая лучшая.

Это показ того, что можно сделать при социализме. Мы получили необыкновенное удовольствие. Поздравляем СССР.

Изумительно, потрясающе, красиво.

Разнообразные экспонаты производят огромное впечатление. Надеюсь, что эта выставка поможет лучше понять советский образ жизни и послужит делу взаимопонимания и мира между нашими народами.

Замечательная выставка. Да здравствует мир между народами.

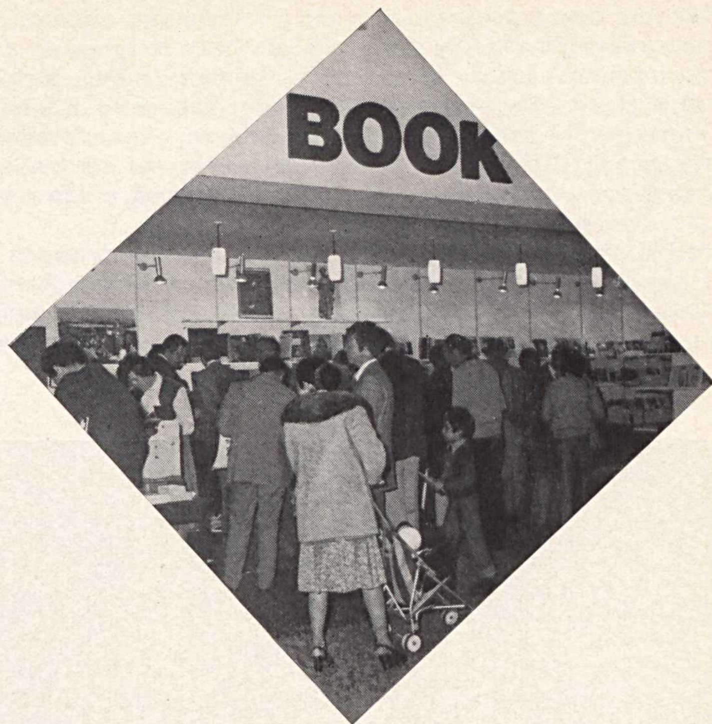


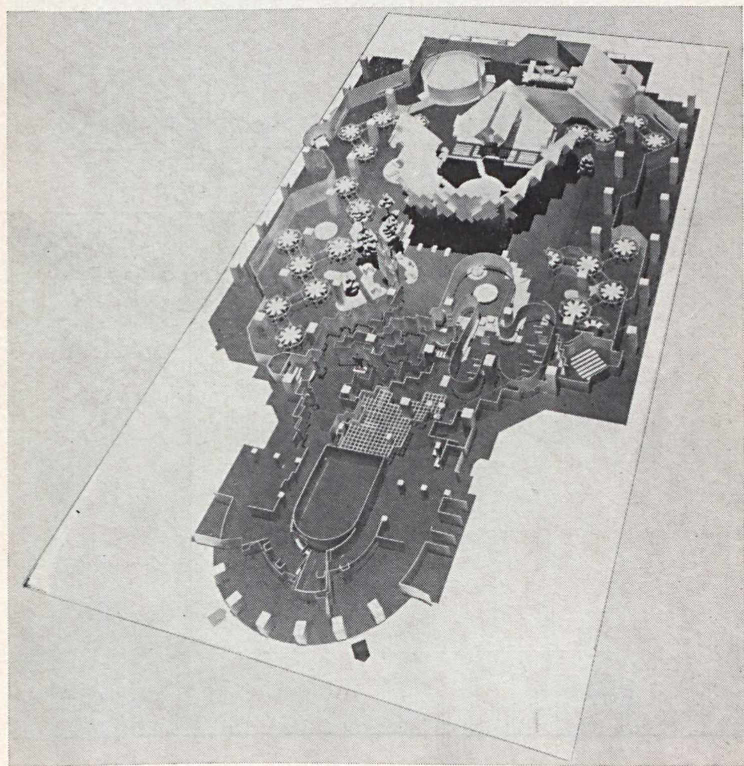
Фрагменты выставочной экспозиции

его образом жизни, его нравственными идеалами, убедиться в его стремлении к миру.

Решить эту задачу можно было только при условии включения художников в работу по организации выставки на самой начальной стадии ее подготовки в качестве полноправных соавторов драматургии и режиссуры выставки. Художники взяли на себя и разработку сценарной схемы, и увязку идейно-художественной концепции со зрительным рядом, и поиск пластических форм экспозиции, сомасштабных пространству гигантских интерьеров выставочного павильона. Мы отказались от обычной оформительской декоративности, потому что она могла стать преградой, мешающей проникновению в глубь материала, по нашему замыслу выставка должна была стать не только предметно-пространственной системой образов, в которой соединены различные темы и экспонаты, но и социально-культурной средой для человеческого общения. Исходя из этого замысла, среда выставки строилась на принципах сценографии, того нового, что обозначилось в работах художников в 70-х годах, вся ее экспонатура помимо своих прямых предметных значений должна была нести и образные как составная часть смысловой системы экспозиции. Чередование зон повышенной информативности с зонами преимущественно образного воздействия, использование уникальных экспонатов, театрализованных способов демонстра-

ции, вкрапление юмора в отдельные элементы — таковы основные приемы, использованные для раскрытия темы выставки, с помощью которых удалось добиться того, что экспозиция не стала самоцелью, а своеобразной жизненной средой со своей образностью и эмоциональной атмосферой.
Девиз выставки «Мир и прогресс через сотрудничество» образно раскрывался в четырех основных разделах:
— СССР вчера, сегодня, завтра. Конституция СССР — основной закон жизни советского народа;
— сотрудничество осуществляется на земле. Наша политика мира и дружбы между народами;
— труд человека — основа богатства общества;
— наш образ жизни.
Экспозиция не имела традиционного вводного зала, точнее вводный зал не был отделен от основного пространства экспозиции, он служил прелюдией раскрытия главной темы. При входе посетитель сразу видел перед собой общие контуры основной темы—достижения развитого социалистического общества. Его встречали традиционное «Добро пожаловать», большой портрет Л. И. Брежнева и текст его приветствия посетителям.
Первый зал открывался документальными фотографиями, отражающими основные этапы исторического развития нашего государства от первых дней революции и до нашего времени. Через весь вводный раздел проходил складчатый алый и синий фриз, на котором были изображены графический портрет В. И. Ленина на фоне «Авроры», силуэты революционных солдат, рабочих и крестьян, гербы союзных республик. Фриз объединял первый и главный залы в единое композиционное целое, и вместе с тем усиливал контраст образно-пластического решения тем, посвященных истории и нашей современности.
В центре главного зала — шестиметровая скульптурная композиция М. Бабурина «Слава Советской Конституции». На документальных фотографиях запечатлены страницы нашей истории: первые декреты Советской власти, схема плана ГОЭЛРО, встреча Ленина с Уэллсом, фотодокументы, отражающие ход Отечественной войны и союзнических отношений (конференции в Тегеране и Ялте), послевоенный период восстановления, политика мира и разрядки напряженности, Конституция 1977 года. Это как бы хроника жизни нашего государства, которую «листал» посетитель, проходя мимо стендов.
Здесь же на видном месте документы, отражающие 55-летие дипломатических отношений с Великобританией и отдельные примеры новых форм экономического сотрудничества наших стран. Приуроченные к 30-летию СЭВ специальные стенды демонстрировали успехи социалистической интеграции в рамках этой организации, перспективы сотрудничества СЭВ и Общего рынка. В специальной нише на шести экранах демонстрировался полиэкранный слайдофильм «Моя Родина — Советский Союз».
В центре зала в ярко освещенных витринах экспонировались уникальные экспонаты: как напоминание о боевом союзе с британцами меч, подаренный Георгом VI защитникам Сталинграда в знак признания героизма, навигационные инструменты, изготовленные английскими мастерами по заказу Петра I — астролябий, квадрант и пропорциональный циркуль, скульптура барса из позолоченного серебра, выполненная английскими мастерами, приобретенная для Русского двора на торгах в Архангельске в 1626 году.
Цветной фриз создавал ощущение порога, переступив который посетитель попадал в новый образный мир. Этот переход подчеркивался сорокаметровой высотой зала, в который посетитель внезапно попадал, выходя из-под нижнего края фриза. Здесь его встречала ажурная конструкция карты-панорамы размером 35×20 м. Ее цветные диапозитивы раскрывали разнообразие и богатство природы, демонстрировали огромные научно-технические преобразования разных зон и районов страны, знакомили с ее флорой и фауной. Слева у карты вздымались к потолку стволы лиственниц и корабельных сосен.
Тема охраны природных ресурсов Советского Союза проходила по всем разделам выставки. Большой (800 кв. м)





Общее решение экспозиции выставки. Макет. ←

Никогда еще не видел лучше организованной выставки в этой части земного шара. Приветствую советские идеалы и социализм! Превосходная экспозиция, пусть ее результатом будет крепнущая дружба между нашими странами.

Наконец-то англичане получили возможность самим увидеть достижения социалистической страны. Выставка прекрасна. Приезжайте еще и еще.

Какое великолепное суммирование всего того, чего социализм добился в действии. Именно советскому народу все люди мира обязаны тем, что не живут под гнетом нацизма и фашизма.

Очень познавательная выставка. Спасибо вам. Никогда не проводил время настолько счастливо и интересно. Очень рад, что пришел сюда.

Ваша выставка дает возможность надеяться на лучшее будущее. Прекрасный пример страны, которая так много достигла при коммунизме.

Поздравляю ваших дизайнеров. Блестящее использование площади.

Я была просто поражена — кусочек Советского Союза в Лондоне! И правильно, надо же показать Западу, как выглядит СССР. Большое спасибо за гостеприимство.

Музыкальные и танцевальные представления превосходно поставлены. В общем, выставка заслуживает неоднократного посещения.

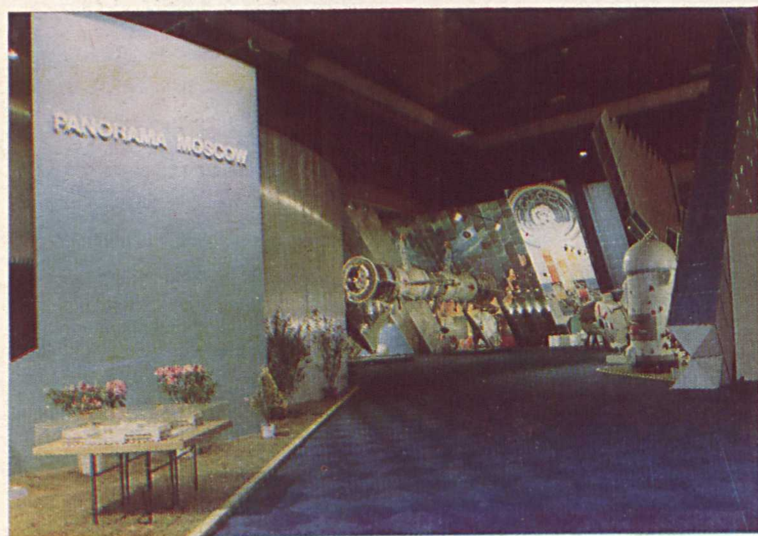
Я думаю, эту выставку целесообразно повторить в других странах для того, чтобы люди лучше узнали друг друга.

бассейн перед картой напоминал о значении страны, как морской державы. Рядом с картой была размещена и экспозиция раздела энергетики. Диорама крупнейшей в мире Саяно-Шушенской ГЭС, макет-панорама Южно-Украинского энергетического комплекса, термоядерная установка ТОКОМАК-10, атомные реакторы давали представление о гигантских достижениях нашей страны в области энергетики.

Затем экспозиционный маршрут выводил посетителя в другие промышленные разделы. Динамические электрофицированные макеты и схемы знакомили с уникальными производствами и с передовой технологией. Здесь









был представлен широкий ассортимент бытовых электроприборов, магнитофонов, телевизоров, радиол.

Подчиненность развития народного хозяйства интересам человека подчеркивалась совместным расположением стендов Министерства тяжелой промышленности со стендами Минлегпрома, Минпищепрома, Минсельхоза, Гражданстроя, где раскрывался масштаб урбанистических преобразований, размах жилищного строительства, общественных зданий и олимпийских объектов.

Большие диорамы городов Навои и Норильска давали наглядное представление о климатическом диапазоне страны, принципах расселения, разработке средств охраны природы в различных условиях. Крупнейшим экспонатом этого раздела и всей выставки была панорама Москвы (автор — народный художник РСФСР Е. Дешалыт), раскрывавшая целый комплекс социальных, строительных и культурных проблем. Длинные очереди у входа в панораму были свидетельством того большого интереса, который посетители проявляли к этому завораживающему театрализованному экспонату. Москва представала как столица Олимпиады-80, макеты спортивных объектов и стенды Спорткомитета показывали важное место спорта в жизни советских людей.

Выйдя из этого раздела, посетители стремились выстоять еще одну очередь к стенду-пещере, где демонстрировался сверхуникальный экспонат — мумифицированный мамонтенок Дима, найденный в 1977 году в Сибири и пролежавший под землей 39 тысяч лет.

Затем снова контраст, из темного подземелья пещеры посетитель попадал в межпланетные просторы раздела исследования космоса, где на наклонных стенах из ажурных двадцатиметровых конструкций на алюминиевых планшетах были изображены небесные тела и космические корабли. В этом разделе было отражено международное сотрудничество в области космических исследований, представлен действующий макет стартового комплекса «Байконур», динамическая модель «Лунохода-2», автоматические станции «Луна-16», «Венера-3» и орбитальный научно-исследовательский комплекс «Союз».

Из тематических разделов выставки открывался вид на расположенную над декоративным бассейном эстраду — своеобразной зоны отдыха выставки.

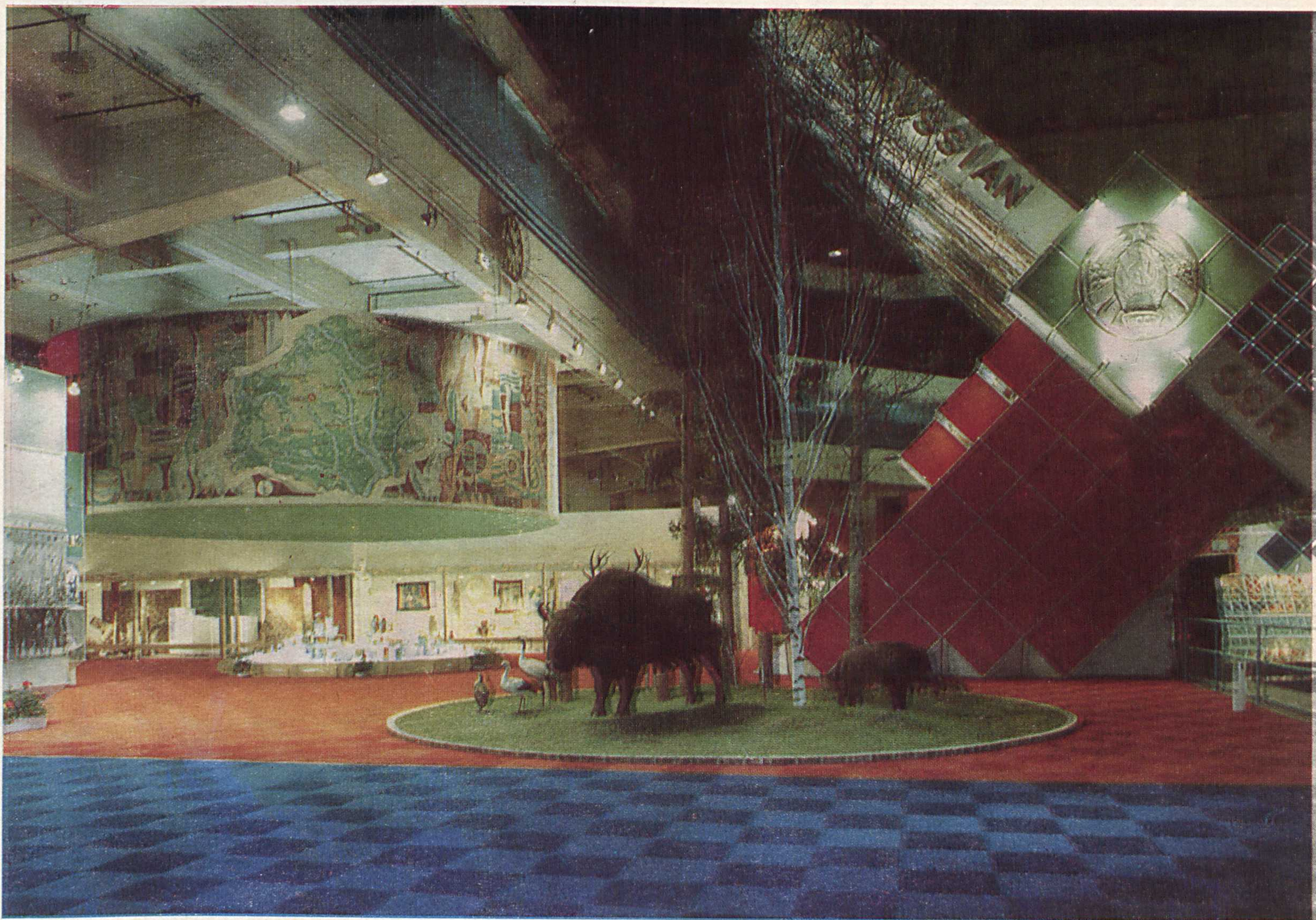
Заняв место в спускающемся к воде амфитеатре, каждый из 550 зрителей мог наблюдать за развивающимся перед ними на эстраде и на экране театрализованным представлением. Документальные широкоэкранные фильмы рассказывали о советском человеке, пользующемся всеми предоставленными ему Конституцией правами и свободами, о его труде, об условиях его жизни, о достижениях науки и освоении космоса. На расположенной под экраном площадке шел театрализованный показ мод, выступали белорусские и грузинские танцевальные ансамбли.

Живое общение посетителей с динамическим красочным театрализованным действием придало всей экспозиции живость и праздничность.

Получив разрядку в «зоне отдыха», посетители шли через экспозиции Минвуза, Минздрава, ВЦСПС, попадали в разделы, посвященные Белорусской и Грузинской республикам, где на конкретных примерах раскрывалось существо ленинской национальной политики, показывалось, как бывшие окраины царской империи стали развитыми в промышленном и культурном отношениях регионами.

Из раздела Грузинской республики посетители проходили

в экспозицию Госкомиздата, которая раскрывала значение книги в жизни советского человека. Большое впечатление производили на посетителей данные о массовых изданиях зарубежных авторов, в частности английских, уникальные древние рукописи. Раздел детской литературы, ее гуманистическая направленность отражали участие нашей страны в проводимом ООН в этом году «Годе ребенка».
Заключительные разделы экспозиции были посвящены советской культуре, заботе о сохранении и развитии самобытных художественных промыслов, местной промышленности. На стендах были показаны произведения



живописи, скульптуры, графики, прикладного искусства, гобелены.
К этому разделу примыкал зал на 150 мест для проведения лекций, симпозиумов, специализированных киносеансов. На девятиэкранной установке демонстрировался слайдофильм по охране природы.
Стенды Интуриста, Морфлота и Аэрофлота были размещены при выходе из павильона, они служили приглашением посетить нашу страну, чтобы ознакомиться с ней подробнее.
Учитывая крайне сжатые сроки, отпущенные на монтаж и демонтаж экспозиции, все конструкции ее стендов и перегородок основных залов были выполнены всего из двух типов унифицированных сборно-разборных конструкций.
Специалисты выставочного искусства, давно работающие в Эрлс Корте, и многие посетители, в том числе официальные лица и журналисты, высоко оценили дизайн советской выставки, раскрывшей перед ними сегодняшний облик советской страны.

Стр. 4
Фасад павильона Эрлс Корт, где была организована национальная выставка СССР

Экспозиция Грузинской ССР

Панорама раздела исследования космоса

Фрагмент раздела Белорусской ССР

Стр. 5
Раздел охраны окружающей среды в экспозиции Белорусской ССР

Из книги отзывов посетителей выставки

Я не могу приехать в СССР, поэтому очень рад, что вы приехали в Англию. Все, что я увидел, только подтвердило мое высокое мнение о вашей стране и прибавило разочарований к тому, что я живу в эгоистичном, несправедливом, негуманном обществе.

Макет театра будущего великолепен. Очень хороший дизайн.

Оборудование удивительное. Народные танцы и музыка как всегда прекрасны. Было бы хорошо посетить СССР. Дружба между народами — это главное.

Достижения Советского Союза в области науки и техники доказывают несомненное превосходство научного социализма. Результаты советских достижений всеобъемлющи. Они ясно показывают всему миру идеологическое поражение запада.

КРЕСТЬЯНИН,





ЕСЛИ ТЫ НЕ ХОЧЕШ
КОРМИТЬ ПОМЕЩИКА





НАКОРМИ ФРОНТ
ЗАЩИЩАЮЩИЙ
ТВОЮ ЗЕМЛЮ И
ТВОЮ СВОБОДУ.







Звон лозунгов

(К 60-летию «Окон РОСТА»)

Пусть вспоминают лирики стишки,
под которые влюблялись.
Мы рады вспомнить и строки,
под которые Деникин бежал от Орла.
В. Маяковский, «Прошу слова», 1930

Наталия Шкаровская

«Граждане, храните памятники искусства», — останавливал нас плакат 1918 года в экспозиции выставки «Агитационно-массовое искусство первых лет Октября» *. Этот известный плакат художника Н. Купреянова как бы доносил до нас голоса яростно спорящих противников об отношении к охране памятников. Время разрешило их спор. Плакаты революционных лет как раз были размещены в восстановленном и взятом под охрану государства памятнике древнерусского зодчества XVII века — Георгиевском соборе на Псковской горке в Зарядье — новом выставочном зале Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры в Москве **. Да и сами замечательные листы, воскрешенные к жизни реставраторами — сотрудниками отдела графики Всероссийского научно-реставрационного центра имени академика И. Грабаря, — тоже стали памятниками истории и искусства [1].

Еще в 1923 году В. Маяковский, призывая «собирать историю», вспоминал: «Плакатный архив РОСТа был свален в комнату, по нему прошли армии три курьеров и курьерш, а клочки съели мыши... Надо хранить каждый клочок пока не все растеряно». «По этим плакатам можно было бы шаг за шагом видеть три года нашей революционной обороны» («Собирайте историю», 1923) [2]. В 1929 году, продолжая эту мысль, поэт писал: «Сейчас с десятилетием ростинской работы, Третьяковская галерея, газеты, журналы любопытно и восторженно подбирают, клеят и смотрят клочки вручную крашеных листов, этих предков сегодняшних сатирических журналов» («Грозный смех», 1929). А в следующем году пророчески указывал: «Через годы над этими «окнами» будут корпеть ученые, охраняя от времени скверненькую бумагу» («Окна сатиры РОСТа», 1930). Особенность последней выставки как раз и состояла в том, что она, почти совпав с 60-летием «ростинской работы», представила 120 листов, принадлежавших «труднейшему трехлетию революционной борьбы, переданной пятнами красок и звоном лозунгов».

Пожелтела скверненькая бумага, помялся картон, погасли краски, но сохранился и понятен нам «звон лозунгов». Многие листы атрибуированы [3].

О политплакате, об агитискусстве первых лет Октября написано немало книг и статей, оно исследовано с художественных и идейных позиций [4]. Выставка в Зарядье явилась значительным поводом для того, чтобы, еще раз обратясь к достаточно известным истокам революционного плаката, попытаться по-иному расставить некоторые акценты. Ничуть не принижая стремления части искусствоведов исследовать в плакате в основном авангардистско-футуристские влияния, нам хотелось бы обратить большее внимание и на истоки фольклорные, тем более, что материалы выставки давали возможность говорить о них [5]. Многие листы политического плаката, в том числе «Окна РОСТа», содержали наряду с авангардистскими тенденциями структурную, основополагающую связь с народным творчеством.

Исследователи, опираясь на тематику политического плаката, на его связи с книжной иллюстрацией и журнальной графикой, соотнесли его рождение с революционным временем. Но вместе с тем истоки многих революционных плакатов и «Окон РОСТа» дают возможность на первый взгляд, очевидно, даже парадоксальному обобщению: эти плакаты как типологическая система — художественная и технологическая — уже существовали в XVIII веке! Традиции броского, живого народного «балагурника» (так называли когда-то народные картинки-лубки) воплотились в XX веке в других темах и образах, приобрели свои особые черты.

Как известно, первые революционные плакаты появились в 1917 году. Советский политический плакат возник в середине 1918 года, призывая к защите республики *. Без плакатов в то время не обходились ни одно событие, лозунг или информация.

Работы художников в плакате на острые темы революции были очень разнообразны по визуальному решению. Многие плакаты 1917—1920 годов содержали тенденции, развившиеся в искусстве графики в начале XX века, или приемы станковой картины, и непосредственно с плакатом не связанные. Предреволюционная графика не знала цельного искусства политического плаката. Проявляясь в основном в книжном и журнальном оформлении, сатирической публицистике, своеобразном станковом рисунке, она отразила в первых революционных плакатных листах всю разнохарактерность и даже противоречивость этого искусства. Не сразу перешли художники от витиеватого шрифта и журнальных виньеток к подлинным произведениям плакатного жанра, требовавших иных способов изобразительности [6]. Даже М. Черемных свой первый ростинский лист оформил как страницу сатирического журнала.

При различии манер и эстетических позиций, художники революции были объединены единой целью и понимали, что задачи художественной агитации требуют не кропотливой иллюстративности, а боевитости и остроты. «Нужно было, — писал В. Маяковский, — запечатлеть лозунг в форме, не имеющей минутного значения». Политика определяла форму художественного выражения: наглядность передачи тематического призыва.

Утверждение нового героя жизни и искусства, призыв к героическому требовали в то время в рисунке, в образе монументального обобщения, динамичной концентрации идеи, живой энергичной линии, крупного плана. Сатирическое же обличение «героя» развенчиваемого предрасполагало к детальному рассказу, повествовательной убедительности.

Этими реалистическими чертами характеризуется русское демократическое искусство конца XIX и начала XX века, графическое прогрессивное искусство Западной Европы, наконец, русская народная картинка (на дереве и на меди) — лубок.

В плакатах первых лет Октября, в том числе в «Окнах сатиры РОСТа», названных Маяковским «красочной историей революционного времени», как раз и нашли отражение традиции профессионального и народного творчества. Уже 19 сентября 1919 года появился первый плакат РОСТа в Москве на Тверской (ныне ул. Горького) в окне витрины бывшего магазина Абрикосова рядом с Моссоветом (дом снесен в 1930-х годах). «Окна РОСТа», — писал поэт, — фантастическая вещь — это обслуживание горстью художников, вручную, стапятидесятимиллионного народища» («Только не воспоминания», 1927). Именно «Окна» вели молниеносную борьбу и агитацию. М. Черемных, зав. художественным отделом московского отдела РОСТа, и другие его товарищи вспоминали, что плакаты делались моментально, по получении, как мы сейчас бы сказали, «тематического задания» [7]. Изоколлектив составляли художники, литераторы, шрифтовики, трафаретчики, расклейщики. Для каждой витрины сначала делали новый плакат, а для размножения перерисовывали оригинал. Потом перешли на дублирование трафаретом.

Эта форма размножения была вызвана не только отсутствием бумаги и печатных станков. Жизнь требовала бешеного темпа, молниеносного отклика на отдельных листах с тематическим рисунком и текстом. И подчас мы воспринимаем эти листы, как оригинальный жанр времени, созданный особой эпохой, не замечая, что его особенности принадлежат русскому лубку. Эта опосредованная связь с лубками XVIII — начала XIX и даже конца XIX веков ярко бросается в глаза при сличении многих ростинских листов как центральных, так и периферийных.

О русском лубке, жившем почти три столетия, написано достаточно много. Это — «уникальный памятник живой народной речи и театрального фольклора, памятник народного искусства и графического своеобразия» [8]. Искусство лубка — это ремесленное посадское народное творчество. Народная картинка — гравюра, оттиснутая с деревянных или медных форм и вручную раскрашенная — одно из средств информации и сатирического изобразительного воздействия; возникнув в XVII, особенно развилась в XVIII веке, в период борьбы различных общественных групп. Почти все ее сюжеты можно встретить во фресковых росписях (в жанре повествовательного рассказа), в изразцах, на прялках, набойках в фольклоре. Значительно влияние на лубочные листы и демократической литературы XVII века [9]. Из нее в лубок пришло содержание повестей, сказаний, посланий, а также пословицы, поговорки, скоморошний (раешный) стих, небылицы и прибаутки. Но смех в лубке — не грозный. Это не обличение, а развлечение, потеха, насмешка (листы называли «потешными»). Картинки, оттиснутые с деревянных форм, статичны по композиции, их образы монументально обобщены, рисунок расположен в условном пространстве, они ярки, у них грубый штрих, рассчитанный на рассматривание издали. Другой характер имеет лубок на меди конца XVIII века. Он больше тяготел к рассказу в картинках. Его мастера использовали принципы «житийных» икон, графической театральности композиции, построенной несколькими планами. Эта театральность обуславливалась веянием времени, театрализованностью всей жизни (расцвет карнавальной культуры, гуляний, шествий, маскарадов, фейерверков).

---

* Статья написана по материалам этой выставки, прошедшей в начале 1979 года.

** Собор был воздвигнут по инициативе жителей в Зарядье псковичей. В начале XIX века расписан палешанами.

* Плакаты сначала выпускали агентства Центропечати при ВЦИКе — в разных губерниях. В 1918 г. — Всероссийское бюро военных комиссаров, потом литературно-издательские отделы политуправлений армий и фронтов Реввоенсовета республики и местные издательства. С 1919 г. Российское Телеграфное Агентство (РОСТа), а с 1920 г. — Госиздат.

В лубке на меди отчетливо проступают черты сатирическо-карикатурного жанра уже в самом изображении, а не только в тексте, как это было в лубке на дереве. Постепенно повествовательное изображение все более усложнялось, требовало детального рассматривания, в нем стала необязательной броскость и яркость цвета; характерные черты этой картинки — тонкая линия, светотень, многоплановое построение.

Лубок, как элемент народной культуры, не исчезал в России почти до появления «Окон РОСТа». Проявленный в начале нашего века интерес к народной картинке, как к форме изобразительного выражения (военные плакаты, лубки, открытки, в том числе и нелегальные) [10], связан с общественным интересом к национальным формам и самобытному народному творчеству безымянных авторов (иконы, резьба по дереву, вышивки, пряники и т. п.) и с поисками многими художниками в фольклоре новых изобразительных средств. Эти попытки использования особенностей лубка носили большей частью стилизаторский, подражательный характер, не затрагивали глубинной сущности их понимания. Так, в 1912 году журнал «Сатирикон» (№ 36) воспроизвел стилизованные имитации лубков 1812 года, созданные художниками круга «Мира искусства». Попытка не удалась — непосредственность, искренность трудно имитировать. В 1914 году появляются «урапатриотические» военные лубки и плакаты, возникает издательство «Сегодняшний лубок» [11]. Наиболее интересным в нем было участие молодого Маяковского. Он использовал структуры народного лубка, сочетал утрированный рисунок с запоминающимся лаконичным текстом, что впоследствии получило отражение в его работе в РОСТе и повлияло на развитие послереволюционного плаката и лубка.

Два типа лубка, о которых сказано выше, явно корреспондировали с двумя типами агитискусства, основанных как на повествовательно-графических, так и на чисто иллюстративных решениях. Они-то и привлекли художников XX века. В одном из них (лубок на дереве) они увидели по существу тип плаката, в другом (лубок на меди) — повествовательный рассказ в картинках. Понимание этого отчетливо появилось у авторов московского отделения РОСТа в их подходах к художественным решениям «Окон». Создавая систему образных средств, художники московского РОСТа (Маяковский, Черемных, И. Малютин, Моор) обратились в своем творчестве к оригинальным находкам народного лубка, прежде всего к его «плакатным» качествам.

Они прочувствовали народный характер лубка, адекватно отразивший творческие устремления и фантазии народа — его мировоззрение, и исходя из этого, сами попытались говорить с народом на понятном и доступном ему художественно-образном языке.

От творчества русских ксилографов художники XX века взяли активную линию, обобщенность образа, плоскостное построение, яркий цвет и броскую подпись, раскраску от руки, раскадровку на эпизоды. От народной гравюры на меди — повествовательность, многоплановость и «театральность» композиции. Эта эмоциональная театрализация передачи событий, плакатных «действующих лиц» отмечена и историками советского театра, которые связывают их с аналогичными действующими лицами пьес-агиток, агитбригад и «Живой газеты» РОСТа (впоследствии развившиеся в агиттеатры, «трамы», «синие блузы» и т. д.).

В работах Маяковского, одного из ведущих художников московского РОСТа (он сделал рисунки и дал подписи почти к 500 листам), своя специфика — декоративная выразительность «Окон» характеризуется чистыми цветами без полутонов, кадрами-сюжетами, где использован силуэтный рисунок почти без деталей (что было вызвано трафаретным способом размножения), своеобразное «постоянство» персонажей, переходящих из листа в лист — рабочий, красноармеец, буржуй, создающие знаковость этих фигур.

Художники петроградского РОСТа (В. Козлинский, В. Лебедев, Л. Бродаты) работали по-иному, в основном в технике линогравюры. Их подход к решению плакатов был связан с их прежними авангардными исканиями в дореволюционном искусстве. У В. Лебедева — ведущего художника агитплакатного отдела петроградского РОСТа (создал не менее 600 листов) — двухплановое или крупноплановое, как в кинокадре, построение на плоскости листа условно-реалистического, даже схематического изображения. Часто в построении человеческой фигуры художник использовал геометрические формы, яркие, контрастные цвета при сплошной заливке.

Так, уже в 1918 году плакат отрывался от книжно-журнальной графики, приобретая свой собственный язык.

Существовал еще один вид плакатов, идущий от поздних лубков и торговой рекламы дореволюционного времени (на выставке их было мало). Мы привыкли клеймить их за натурализм и слащавость, причисляя к псевдонародным образцам. По-существу, исследователи прошли мимо этого направления.

Возможно, эти плакаты и нельзя оценивать мерками высокого искусства, но они отразили представления определенных слоев общества того времени о прекрасном, чутко уловленные их создателями — художниками-профессионалами и непрофессионалами. Эстетическое несовершенство этих листов с нашей точки зрения не снижает их действенности, потому что они говорят о злободневном. Для всех плакатов послереволюционного времени характерна эта злободневность, отзыв на текущий момент.

Не только стилистическое, но и текстовое разнообразие подписей к листам также роднит их с народной картинкой; все плакаты обязательно сопровождал текст: лозунг, призыв, информация из «Правды», «Известий», постановлений ЦК партии, высказывания К. Маркса и В. И. Ленина, инструкция, разъяснение, почти манифест (листы о субботнике, о знании и т. п.). Были подписи и в духе народной, солдатской или студенческой песни, частушек, городского романса, пословицы, каламбура, раешника. Использовались строки из произведений А. К. Толстого, Некрасова, Горького, стихи Жуковского, Кольцова, Никитина, Крылова, афоризмы Козьмы Пруткова, даже названия картин.

Так, из сочетания графической эмблемы и изображения с подписью рождались новые идиомы революционного плаката, семантика изобразительного языка для пропаганды и воспитания масс, популярный плакат-картинка с подписью, доступный пониманию, вкусам и чувствам многих зрителей.

Художники местных отделений РОСТа, где часто работали живописцы, оформители, самодеятельные художники, варьировали плакаты московских и петроградских «Окон», усваивая современную стилистику в решении плакатных образцов [12]. На выставке было несколько отличных ростинских плакатов с их типичной, можно сказать почти лубочной структурой в 4, 6, 8, 12, 14 карикатур-сюжетов, трафаретом сделанной подписью и номером «Окна».

Много писали и об «оконной концепции» подачи ростинской информации, агитки, связывая ее с преобразованием среды революционных городов и деревень. Все это верно, но, как нам кажется, не раскрывает полностью основного смысла этой концепции — символического. Именно «Окна в витринах явились символом настоящей борьбы старого и нового. На смену искусству витрины, обрамлявшей рамой тот или иной товар, пришла рама-витрина для боевых призывных листов, утверждавших не материальное, земное содержание, а высокое, духовное.

У современного агитпропа есть много своих специфических средств и форм информации и пропаганды. У «Окон» были только витрина, стена, форма манифестации, соответствующая времени и его задачам. Не случайно поэтому отреставрированные листы-плакаты не смотрелись в сводчатых зальцах памятника архитектуры. Они были созданы для «Окон», для витрин и улиц бурлящих городов Октября.

Символичен характер многих плакатов, искренность призыва живой, почти разговорной речи, непосредственное, нередко индивидуальное обращение: «Ты записался добровольцем?», «Стой, гражданин, Росте внимая, что надо делать Первого Мая?», «Учитесь!», «Рабочий! Глупость беспартийную выкинь», «Вам голодно?». Выполняя важные социальные функции, революционный плакат своей изобразительной семантикой, эстетической целостностью и напряженностью выражал революционный стиль искусства своего бурного времени. Дух самих лозунгов, внутренняя убежденность в пользе своего дела, чистота помыслов содействовали целостному отражению этих эмоций в искусстве, передаче торжественной поступи нового мира.

Давно отшумели события, о которых кричал плакат на улицах революционных городов. Прошли годы. Но жизнь их как произведений искусства, как художественной летописи революционной эпохи — «красочной истории» продолжается. Реставраторы-графики не пожалели времени, сил, труда и любви, чтобы продлить им эту жизнь!

---

[1] В экспозицию вошли плакаты из собраний: Гос. литературного музея, Гос. центрального музея Революции СССР, музея В. В. Маяковского, проекты памятников того времени из Гос. научно-исследовательского музея архитектуры имени Щусева, а также 23 плаката и агитационный фарфор из коллекции москвича Я. Рубинштейна.

[2] Высказывания В. Маяковского приведены по Собр. соч. ГИХЛ, 1959. «Окна РОСТа» существовали от сентября 1919 года до января 1920 года. С января 1920 года по февраль 1922 года их выпускал Главполитпросвет Наркомпроса РСФСР.

[3] Здесь имена Моора, Дени, Маяковского, Черемных, Лебедева, Апсита, Радакова, Митурича, Кочергина, а также целая россыпь имен художников менее известных.

[4] Укажем только некоторые работы: *Г. Демосфенова, А. Нурок, Н. Шантыко.* Советский политический плакат. М., «Искусство», 1962; Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. М., «Искусство», 1971; *Б. Бутник-Сиверский.* Советский плакат эпохи гражданской войны. 1918—1921. Всесоюзная книжная палата. 1960.

[5] *А. Боровский.* Долгая жизнь «искусства дня». — «ДИ СССР», 1978, № 11.

[6] См.: *А. А. Сидоров.* Русская графика начала XX века, М., «Искусство», 1969; *Г. Ю. Стернин.* Художественная жизнь России начала XX века. М., «Искусство», 1976.

[7] *М. Эвентов.* Маяковский-плакатист. М.—Л., 1940; *М. Черемных.* Маяковский в РОСТе. — «Искусство», 1940, № 3; Петроградские «Окна РОСТа». Каталог (составитель А. Чистякова, вступит. статья Е. Ковтун), Л., 1968.

[8] *А. Сакович.* «Русская народная картинка XVII—XVIII веков», 1970. «Русский лубок на меди XVIII—XIX веков». 1971. Каталоги. «Советский художник». *О. Балдина.* Русские народные картинки. М., «Молодая гвардия», 1972.

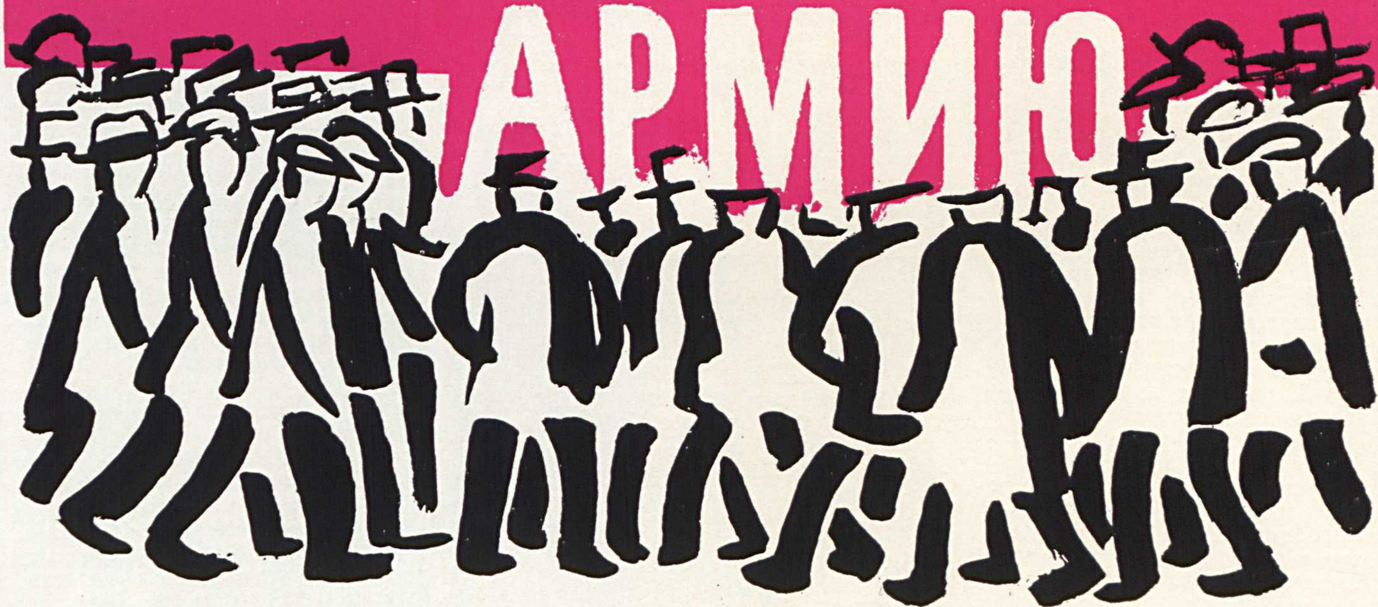
[9] Русская демократическая сатира XVII века. «Наука», 1977.

[10] В конце XIX века в русско-турецкую войну 1877—78 годов наряду с лубками, подражающими профессиональному искусству, появляется лубок-олеография, использовавший приемы станковой живописи, сравнительно примитивный по художественным достоинствам. В начале русско-японской войны были выпущены аляповатые шовинистические военные лубки.

[11] Кроме В. Маяковского, в этом издательстве работали: К. Малевич, А. Лентулов, М. Ларионов, М. Горский, В. Чекрыгин, Д. Бурлюк.

[12] *А. Г. Будрина.* Уральский плакат времен гражданской войны. Пермское книжное издательство, 1968.


ХЛЕБ ЕСТЬ
ВСЕ В КРАСНУЮ


АРМИЮ

Выразительность целого

Игорь Васильев







Н. Андронов, А. Васнецов «История печати».
Мозаика в административном здании «Известий». Москва. 1978

В дискуссии, ведущейся на страницах «ДИ СССР» о самоценности монументального искусства, была уже высказана мысль, что проверка художественной значимости, «самоценности», монументального произведения способом рассмотрения произвольно изъятой детали памятника, фрески или барельефа не очень плодотворна.

Иной раз прекрасна деталь весьма среднего целого, или, напротив, случается, что общее впечатление зависит от целого, рассчитано на целостность восприятия, и испытание его на деталь не имеет смысла, так как автора более всего заботила выразительность целого.

Но разговор о самоценности монументального произведения не случайно возник в последние годы. Проблема здесь существует и она имеет по крайней мере два аспекта: первый — повышение образной содержательности произведения и другой — изменение характера связи его с архитектурой, отход от простой декорировки поверхности, декорировки, которая как бы продолжает архитектурный строй, мало что к нему прибавляя как произведение изобразительного искусства в образном содержании.

Необходимость повышения образной содержательности произведений монументалистов поставлена жизнью, растущей требовательностью к качеству городской среды, составляющей окружение человека и способной ответить на его возросшие эстетические и духовные запросы. Решение этой проблемы само по себе дело не простое, что обусловлено многими обстоятельствами.

В равной мере она относится и к образам монументального искусства, и к образу архитектурному. Потому, что говоря о синтезе искусств, нужно, чтобы было чему вступать в синтез. Ведь синтетический образ — это результат взаимодействия разных видов творчества, которое приводит к созданию качественно нового целого [1]. Безликие, типовые здания, чаще всего предлагаемые художникам, не способны, однако, стать основой для синтеза, тут нечему вступать в синтез. Правда, в настоящее время качество архитектуры заметно начинает улучшаться, что, казалось бы, должно создавать благоприятные условия для развития монументального искусства. Но вместе с тем, приходится наблюдать, как не всегда при этом архитекторы охотно соглашаются на сотрудничество с художниками, полагая, видимо, что сама по себе выразительная архитектура не нуждается в средствах других искусств [2].

В лучшем случае они допускают такое взаимодействие с произведением изобразительного искусства, при котором последнее сохраняет характер декоративного элемента и не более. А в итоге мы опять возвращаемся, таким образом, к уже отжившей тенденции «монументального украшательства». Вот почему сегодня особенно нужными становятся понимание архитекторами задач и возможностей монументального искусства в его самоценном качестве, добрая их воля к совместной работе с художниками. В свою очередь, нередко среди монументалистов встречается слишком упрощенное понимание задачи повышения самоценности произведений монументального искусства, когда в своих мозаиках или фресках стараются они «перекричать» и окружение, и архитектурную форму, чтобы «показать» себя «во всем блеске».



Подлинная самоценность заключается, однако, в другом. Она предполагает такое качество произведения, которое делает его духовным полем притяжения. Художник может и выходить при этом за рамки простого согласования с архитектурой, может формировать новый образ архитектурного пространства, но обязательно учитывая реальную ситуацию.

И здесь уже недостаточно уметь только хорошо рисовать и компоновать. Необходимо учиться архитектурному мышлению, чтобы осваивать это пространство и как художники, и как архитекторы. Убедительный пример плодотворности такого подхода дает опыт работы Н. Андронова и А. Васнецова в новом здании «Известий».

*

Оба художника противники самоценности монументального образа в дурном его смысле. «Не может быть произведения «самоценного» вне зависимости от пространства», — утверждают они, и этот тезис определяет главный смысл их творческой деятельности в архитектуре.

Как и другим монументалистам, Андронову и Васнецову не приходится выбирать архитектуру по вкусу, они работают на равных со всеми условиями. Так было, например, и здесь, в новом здании «Известий», где архитектура не давала логического и образного оправдания для синтеза с живописью, или делала бы его даже просто элементарно возможным. Ни «чистых» стен, которыми могли бы свободно распорядиться художники, ни интересных, пластически выразительных членений архитектуры, диктующих ритм, здесь не было. Но зато имелось много больших и малых проемов — двери, вентиляционные решетки.

Функциональное назначение помещения оставалось неясным: с одной стороны оно примыкало к редакционным кабинетам,

а с другой — к большому залу заседаний редколлегии, прямой связи с которым, однако, оно не имело. В результате получилась проходная комната на пути к главной редакции, к тому же крайне непривлекательная по планировке.
Проще всего такое помещение было бы декорировать, разместив орнаменты или знаки-символы на свободной части боковых стен, как это, вероятно, и сделали бы менее инициативные художники. Но Андронов и Васнецов не ограничиваются минимумом, но ищут всегда единственно возможный ход для организации пространства, способного стать центром духовного притяжения.
Монументалисты задумали создать здесь композиции, которые бы смогли раскрыть посетителям суть такой области общественной жизни, какой является пресса, избрав тему «Человек и печать».
Попытки эпического толкования темы в общем-то нередки в нашем монументальном искусстве. Но часто приходится видеть, как неуместное или просто неумелое размещение таких работ в архитектуре приводит к дискредитации больших и важных тем.
В данном случае художники счастливо избежали этого. Они предложили архитекторам реконструкцию заданного им объема, настояв на создании четвертой стены. Пространство замкнулось, обрело необходимую цельность.
Теперь предстояло решить образные задачи, обыграв существующие элементы помещения, соотнеся с ними предполагаемую художественную структуру изображения. Задачи образные, композиционные, ритмические, колористические тесно переплетались между собой и решение одной из них невозможно было без остальных.
Тема здесь раскрывается как повествование об истории печати в последовательном ряде изображений, который включает в себя и образы реально-исторические, например, первопечатника Ивана Федорова, и собирательные, вроде книгоноши сытинских времен или курсистки — пропагандиста большевистского слова. Между ними сцены работы у печатного станка, беседа читателей пушкинского альманаха, образы тех, кому посвящено и к кому обращено страстное перо литератора и публициста — ударницы первых пятилеток, солдат Великой Отечественной войны, нашей современницы — матери с ребенком на руках, олицетворяющей время, с его утверждением счастья людей и мира на земле. В каждом образе — точные приметы эпохи, но отобраны они экономно, без лишних подробностей и детализации. Вместе с этим все образы сразу узнаваемы, являясь как бы воспоминанием об известном, своеобразной кинолентой, проходящей перед глазами зрителя. Авторы создали систему, рассчитанную не столько на передачу новой информации, сколько на создание определенного идейного и эмоционального настроя. Но знаемое нами подано художниками в таком свете, что воспринимается по-новому, с особой эмоциональной остротой и непосредственностью чувства.
Для размещения изображений на стенах и пространственной их организации художники прибегли к приему рисованной архитектуры, создав свою основу модуля изображения. Вместе с рисованными же пилястрами порталы создали тектоническую структуру, четкие и ясные членения которой образуют своеобразный двухъярусный каркас, в который вписаны все изображения.
Удачной находкой явилось уподобление изображений черно-белой гравюре. Художники почувствовали, что сравнительно небольшое помещение не выдержит звучной многокрасочности, напряжения цвета. Такое решение позволило сблизить изображения разных эпох и стилей, не потеряв при этом исторической характерности каждой, найти единый принцип их пластического формирования. Оно дало возможность создать равновесие изобразительных планов, удачно чередовать условное пространство фона с пространством нарисованных пейзажей, несколько расширив реальное пространство зала, заботливо сохранив плоскость стен.
При всей конкретности изображений настроение мозаики создается в первую очередь общей графической композицией и цветом. «Гравюрность» рисунка и цветовое решение несут образный смысл, напоминая о печатном оттиске. Ведь как бы ни развивались средства информации, каких бы успехов ни достигли полиграфия, мастерство книжной иллюстрации и многокрасочной репродукции, всегда, думаем ли мы о только что прочитанной книге, ожидаем ли с нетерпе-

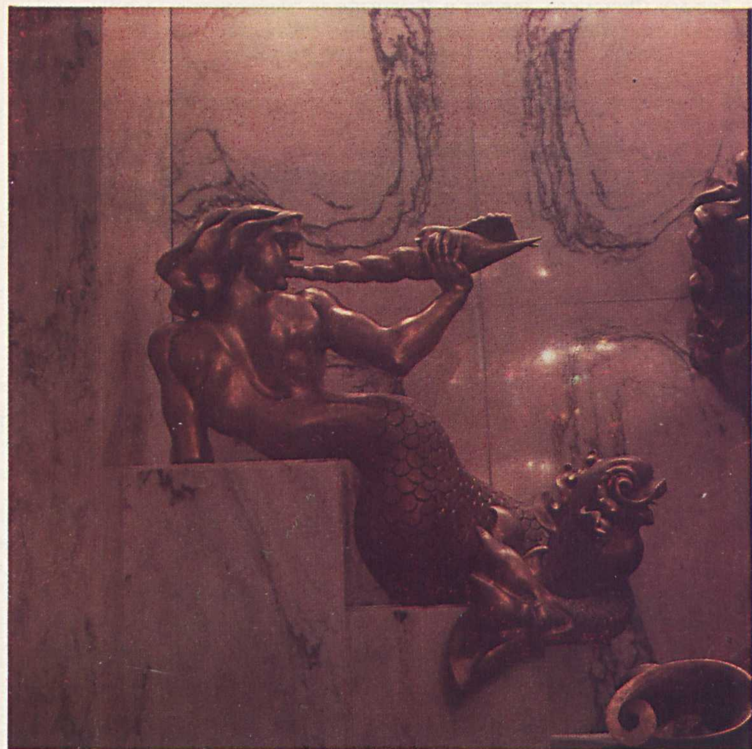


нием свежую газету или бережно перелистываем старинные фолианты с замысловатыми заставками и гравюрами, — наше представление о печати будет связано с графикой черных литер на белом листе. Но пользуясь приемом гравюры на основе почти монохромной гаммы — белого, черного, серого мрамора, художники добиваются богатства градаций тона — от темного до светлого, от холодного голубоватого до теплых розовых и коричневатых. Словно сохранивший живое прикосновение рук мастеров, прямой набор неполированных камней небольшого размера выразительно лепит форму, заставляет вибрировать живописную поверхность, создает сложное колористическое единство. При этом живопись придает изображению рельефность, которой художники уделили особое внимание. Колористическое решение мозаик, обладая изяществом, сообщает помещению просветленную торжественность. Строго торжественен и ритмический строй мозаики, где пластика фигур лишена уже изрядно надоевшей агрессивной броскости. В большинстве фигуры даны стоя, действия персонажей неторопливы, сосредоточены, найдена характерность поз, выражающая их сущность. Их ритм также служит раскрытию образа. И только в одном сюжете, который является композиционной доминантой всего повествования, на портале, посвященном Октябрю, мальчишка-газетчик, размахивающий номерами «Известий» и выкрикивающий новости о первых декретах Советской власти, вносит движение. Динамизм этого образа контрастно подчеркивает монументальную основательность характеристик бойцов, несколько успокоенный, торжественный строй всей композиции. Ритмическая организация материала в целостную систему — несомненная удача художников.
Одним из самых важных достоинств работы Андронова и Васнецова является та гармония отношения человека и масштаба изображения, которой они добились в интерьере. В этом, как и в композиционно-ритмическом принципе, мы видим развитие наследия древнерусской храмовой архитектуры, в частности, при всем их отличии вспоминаются фрески Дионисия в Ферапонтово с их сомасштабностью и интерьеру и человеку. Художественное освоение предложенного живописцам пространства конкретизировало и придало определенный функциональный смысл помещению. «Проходной» зал становится в известном смысле парадным, торжественным центром здания, имеющего большое идейно-общественное значение. И он выполняет эти свои функции, когда люди собираются на заседание в зал редколлегии или когда автор или другой посетитель ждет здесь приема в главной редакции. Созерцание мозаики рождает чувство благоговения к делу, которым заняты люди в этом здании, святого отношения к печатному слову правды, ко всей истории отечественной журналистики и литературы, утверждавшей высокие гражданские идеалы.
Возвращаясь к вопросу о соотношении детали и целого, можно, если придираться, отметить, что некоторые элементы мозаики менее выразительны, чем другие, например, плоскостное решение фигуры сталевара. Но все эти детали не меняют общего впечатления, того чувства гармонического целого, какое вызывает произведение Н. Андронова и А. Васнецова. Ощущение целостности здесь важнее, чем самоценность той или иной детали. Она не ординарна, эта мозаика, не похожа на другие. И это еще одно ее достоинство, особенно теперь, когда борьба со штампами в монументальном искусстве приобрела особую актуальность.
Что касается «освоения», то, если быть точным, авторы мозаики освоили не совсем ту архитектуру, которую им предложили зодчие Ю. Шевердяев и В. Кильпе (хотя мы и отдаем должное их самой доброй воле в сотрудничестве с художниками). Мозаика органично сливается с уже другой, доработанной живописцами вместе с авторами здания архитектурной формой. Это лишний раз свидетельствует, что споры о самоценности монументального образа если не прекратятся, то, во всяком случае, станут менее жаркими лишь тогда, когда зодчие с самого начала работы, еще в проекте, будут сами мыслить синтетически. Когда они будут предоставлять художникам не случайное и не нейтральное по отношению к общему образному строю архитектуры место в ней, а такое, где архитектурная форма, ее ритмическая основа помогали бы художникам, а не ставили бы перед ними задач, похожих на ребус. Это относится как к чисто декоративным произведениям, так и к произведениям, выражающим в конкретных изобразительных образах значительную общественную тему.

[1] Советский павильон в Париже на Международной выставке 1937 года нельзя представить себе без скульптуры В. Мухиной. Но и композиция «Рабочий и колхозница» много утрачивает без архитектурных ритмов павильона, который служил ей пьедесталом. Это, кстати, стало совершенно очевидно, когда композицию установили в Москве у ВДНХ на низком пьедестале.

[2] Интересное наблюдение по этому поводу было высказано художником К. Эдельштейном в его посмертно опубликованных заметках: «Дело в том, что, проектируя здание, архитектор никогда не согласится, что оно качественно как-то изменится... что его здание получит какое-то новое качество от введения живописи, станет уже не «его» зданием». (*К. Эдельштейн.* О причинах неудач монументальной живописи. — «ДИ СССР», 1977, № 7).





Гостиница «Прибалтийская»

Два суждения









Юрий Курбатов

АРХИТЕКТУРА ОБРАЗА

На берегу Финского залива в Ленинграде закончилось строительство одной из крупнейших в стране гостиницы «Прибалтийская». Это 17-этажное здание на 1200 номеров, в которых могут разместиться 2400 гостей.
Многочисленные рестораны и бары могут одновременно обслужить 3200 человек.
В гостинице имеется центральный зал, предназначенный для проведения конгрессов, концертов, бальных вечеров.
Проект гостиницы разработан в институте ЛенНИИпроект авторским коллективом в составе архитекторов Н. Баранова (руководитель), С. Евдокимова, В. Ковалевой, инженера П. Панфилова, соавтора Ф. Романовского, при участии архитектора Г. Фетисова.
Редакция публикует две точки зрения специалистов на новое сооружение.

Гостиница «Прибалтийская» по ленинградским масштабам постройка во всех отношениях уникальная. 2400 мест — это масштаб городского района [1]. Чрезвычайно выигрышна и ответственна градостроительная ситуация, в которой находится здание — новый район, исторически связанный с центром (здесь при Петре I была Галерная гавань), обзор со стороны моря. Это первое общественное здание на морской набережной Васильевского острова, фасад которого должен стать главным звеном той архитектурной панорамы, которая будет сформирована вокруг акватории Финского залива.
Ответственное положение гостиницы поставило перед авторами задачу построить здание, отвечающее самым современным функциональным требованиям и, одновременно, несущее в себе большой заряд образного содержания, согласно той роли, какую оно должно играть в общей градостроительной ситуации.
Ничего не утратив из полезно-утилитарных качеств (экономичности затрат, практичности отделки, удобств обслуживания и т. д.), в самом облике своем раскрыть мужественный характер усилий, затраченных городом для утверждения себя во враждебной ему стихии.
Стремление «ногою твердой стать у моря» прошло через всю историю города, получив образное воплощение в многочисленных памятниках, которыми славен Ленинград. Творения замечательных зодчих — Захарова, Воронихина, Тома де Томона, Росси и других стали символами морской славы города, сформировали наши представления о нем, определили в значительной степени его образный строй.
Стараясь сохранить преемственность этой традиции, авторы новой гостиницы попытались вовлечь постройку в исторический ряд, решив ее в традиционных для Петербурга приемах — Н-образная композиция с парой фланкирующих крыльев, открытые дворы по фасаду (прием, характерный для дворцово-культовых сооружений), выделение центрального объема, который замыкает собой перспективу Нахимовской улицы. Всем своим монументальным видом гостиница связана с характерными памятниками Ленинграда, в очертаниях форм ее проступает знакомое, привычное...
Вместе с тем здание не повторяет ни одной известной постройки. Авторы ее не пошли по пути стилизации, не редкой сегодня в нашей архитектурной практике, но показали пример серьезного, новаторского освоения опыта наследия, давшего поучительный во многих отношениях результат.

*

Двуединство традиционного и новаторского обнаруживает себя уже в самом облике здания. Гостиница сохраняет стилистику современной функциональной архитектуры, в то же время сочная пластика роднит ее с подлинно монументальными памятниками. Ассоциации такого рода вполне уместны на ленинградской почве — все основные общественные здания Петербурга, выполнявшие роль доминант, обладали крупной формой и скульптурностью. Таковы, например, здания Адмиралтейства, Биржи, Горного института и другие.
Обращение авторов новой гостиницы к тем же «дальнобойным» свойствам, работающим на большие пространства, кажется тем более справедливым, что использованы они в ситуации, близкой и по образным задачам, и по условиям контекста.
Крупнейшее по своей вместимости, здание не кажется грандиозным, подавляющим. В гостинице учтены не только экономические выгоды от специфической «уплотненности» сооружения и срастания частей в большое целое, но и условия среды: пространства моря, высотные размеры жилых комплексов, которые в ближайшее время «выйдут» к морской набережной Васильевского острова.
Чувство контекста, умение работать на «диалоге» с природой составляет одно из существенных достоинств постройки. Здание словно опирается на пространство. Сильные выступы боковых его крыльев в сторону моря и к улице Кораблестроительной компенсируются ответным вторжением внешнего пространства внутрь объема.
Прием «затягивания» пространства в архитектуру заставляет вспомнить городские дворы старого Ленинграда, которые также «затягивали» человека, увлекая его вглубь. Дворы новой гостиницы, таким образом, кажутся своего рода фрагментом среды, столь характерной и привычной как для Васильевского острова, так и других исторических районов города.
Визуальные связи здания с пейзажем продолжают авторы также и в интерьерах: к Финскому заливу обращена большая часть номеров, с ним связаны пространства первого этажа, ресторанные залы — «Прибалтийский», «Даугава», «Нева», «Панорама». Здесь близость моря стала определяющим фактором в отделке всех элементов (как скажем, синий ковер пола, синяя ткань стен, отражающаяся в «серебре» металлических плит подвесного потолка, в зеркалах в зале «Прибалтийский»), проходя основным образным лейтмотивом, напоминая о море за стенами дома. Знакомые и привычные ассоциации делают здание понятным, помогают ему стать неотъемлемой частью городской среды и окружающего пространства. Вместе с тем, такая «открытость» интерьерных пространств несет в себе новизну, отражающую характер восприятия современного человека.
«Привычное» и «новое» оказываются, таким образом, в гармонии, взаимно дополняя друг друга. Это особенно заметно в работе авторов по облицовке здания, для которой выбран непривычный для Ленинграда материал — анодированный алюминий. Его применение здесь возникло по предложению шведской фирмы, но авторы подошли к этой идее творчески. Вместо плоских облицовочных панелей, они разработали объемные, нашли им необходимый рисунок в пределах «классицистической» вертикальной структуры фасадов. Каждый простенок и подоконные части здесь образованы тремя элементами, крайние из которых поставлены под углом к среднему. Это придает поверхностям фасадов пластичность, насыщают его цветом. Легко реагируя на светоцветовые условия среды, такая облицовка дает интересный и необычный эффект «игры» цвета.
Органично включенный в традиционный ряд ассоциаций, новый материал, а также новый характер его использования усложняют образное звучание здания, провоцируют на активное эстетическое восприятие его зрителем.
Путь этот представляется весьма плодотворным, отвечающим вкусам и потребностям современного человека.
Этот принцип прослеживается и в отделке интерьеров банкетных зал, посвященных пригородам Ленинграда. Они вызывают у специалистов разные мнения своей явной ориентацией на памятники русской культуры и архитектуры. Мне думается, что малые банкетные залы, выразительность которых в некоторых случаях основана на современной трактовке традиционных, ставших привычными приемов отделки стен, здесь закономерны. Они готовят иностранцев к встрече с подлинными памятниками нашего города, приятно разнообразят помещения. Авторы тактично используют как прямые художественные указатели (фонтан в зале «Петродворец», лента великолепного гобелена в зале «Павловск»), так и опосредованные связи, основанные на ассоциативности восприятия (банкетные залы «Пушкин» и «Кронштадт»). Тематические по замыслу, изолированные и законченные по композиции, залы эти не остаются чужими здесь и с точки зрения формальной композиции целого. Они получили единую оправу в виде зимнего сада с мраморной отделкой и красивой скульптурой у круглого бассейна.
О синтезе искусств в гостинице следует сказать особо. Как правило, утилитарные интерьеры в современных постройках очень неудачно сочетаются с произведениями декоративно-прикладных искусств. Данный же объект представляет приятное исключение. Каждая вещь здесь, при всей своей неповторимости, работает на целое, раскрывая образную суть замысла архитекторов. Особенно удачными кажутся только что названная скульптура в бассейне (скульптор В. Стамов), гобелен «Павловск» (художники В. Гусаров, Л. Романова). Жаль только, что не все произведения равнозначны по своему художественному уровню. Так, красивый по цвету и фактуре витраж в сервис-бюро (художники А. Королев, В. Буканов) несколько излишне жестко расчерчен, а эффект объемного стекла уничтожен слишком толстой его оправой, отчего витраж смотрится плоским. Однако эти недочеты в целом не умаляют бесспорных достоинств новой гостиницы, которые являются результатом прочного сплава новизны и привычного, новаторства и традиции, создав в совокупности образ, запоминающийся в своей выразительности.

---

[1] Стоит напомнить, что гостиница «Ленинград» рассчитана на 1200 мест, «Москва» — на 1500, «Советская» — на 1700.

Маргарита Изотова

АРХИТЕКТУРА КОМФОРТА

Гостиница «Прибалтийская» не случайно вызывает к себе большой интерес — здание неординарно и масштабностью замысла, выделяющего ее среди построек последних лет, и решением многих актуальных для нашей практики проблем.

Проблема образной выразительности лишь одна из них, но она в своем решении затрагивает массу других, что заставляет отнестись к ней с особым вниманием.

При всей современности форм, облик гостиницы вызывает прямые ассоциации с архитектурным наследием прошлого. Два декоративных объема, вскинутые над центральной частью здания, не явно, но ощутимо напоминают разорванный фронтон, который мысленно можно восстановить, добавив, скажем, классическую колесницу. Для нее словно специально оставлен здесь некий резерв. И вероятно неслучайно, что этот мотив все-таки появился в одном из вариантов скульптуры (наяда, влекомая парой морских коньков), предполагаемой для установки на той же оси. Знакомый типаж звучит также в теме купола, в настойчивых вертикалях, напоминающих ритм колонн, в композиции интерьеров, последовательно раскрываемых к купольному пространству, в использовании дорогих материалов (мрамор, бронза, гранит), не говоря уже о стилизованных откровенно вставках. Как и многие памятные постройки Петербурга, здание гостиницы своим монументально-торжественным обликом выражает тему победы над стихией, создает действительно активный в своей пластической выразительности образ.

Обращение авторов гостиницы к традициям архитектуры родного города, желание работать в характерной для него образной системе вполне правомерны, особенно в условиях Ленинграда — города с ярким историческим прошлым. И все же не все здесь удовлетворяет в решении этой задачи.

Образная активность гостиницы особенно контрастно воспринимается на фоне безликой застройки близлежащего микрорайона. Казалось бы она должна была тем самым компенсировать пластическую недостаточность окружения, что, вероятно, и входило в замысел архитекторов. Однако на деле такое соседство не только не сгладило, но еще более подчеркнуло противоречия между типовым и индивидуальным строительством.

Да и само здание гостиницы, не поддержанное в своей «громкости» голосами других домов, что называется, режет слух, воспринимается диссонансом в данном окружении.

Одновременно «агрессивность» ее облика невольно наводит на мысль об уместности использования столь мощных средств в гостинице, которая по своим функциям не является общественным центром, способным концентрировать в себе образные и духовные ценности подобно собору или Дворцу съездов. Настоящее ее назначение не соответствует заложенному в основу проекта образному настрою, что создает разрыв между отдельными частями здания (психологический, стилистический, функциональный), вызывает у посетителей ощущение дискомфортности.

Начать с того, что здание в своем противопоставлении стихии природы оказалось отторгнутым от нее. Здесь можно опять-таки усмотреть продолжение традиции — отрыв от природы, эта практика была заложена уже при Петре I. Когда-то текли в этих местах небольшие петлистые речки, на берегах которых росли ивы... Позднее их природное лоно выпрямили, одели в чехлы-саркофаги из камня. И даже небо над городом было разрезано на лоскуты, покрывающие колодцы дворов. В конце-концов мы эти усилия стали расценивать как подвиг («из тьмы лесов, из топи блат...»), а памятники той эпохи воспринимать как победоносный акт («да умирится же с тобой вновь покоренная стихия...»). Это стало тоже своего рода традицией. Однако далеко не каждая традиция способна удовлетворять новые времена. Сегодня природная среда выступает не как враг человеку, но друг, требующий его активной защиты. Теперь уже мы ожидаем от архитекторов, чтобы они в своих постройках восприняли природные реалии (например, естественный берег моря, который по проекту должен быть заменен гранитным спуском) как ценность. И более того, научились бы находить и даже инсценировать их там, где они уже исчезли, восполняя таким образом дефицит на природу в условиях растущей урбанизации городов.

Но не только по отношению к внешнему образу гостиницы ощущается несовпадение, в чем-то справедливых сами по себе, установок авторов и реальными потребностями реального человека. Противоречие между ними ощущается и в организации внутренних пространств гостиницы.

Стремление к созданию здесь парадного настроения, отвечающего образу здания-памятника, здания-символа вступило в конфликт с повседневными условиями функционирования гостиницы. Жизненные ситуации, внутреннее состояние, костюм, манеры поведения ее постояльцев мало согласуются с роскошью обстановки залов общественного назначения.

Авторы, правда, попытались развести представительские и деловые функции здания, подразделив его помещения на зоны: жилую и парадную, и зафиксировав это в их оформлении, строго конструктивном в первом случае, и откровенно «дворцовом» во втором.

Само по себе совмещение двух контрастных сред — дизайнерской и «ретро» — в одной постройке задача не простая. Однозначного ответа по поводу возможности ее решения, вероятно, быть не может. Но в данном случае внутренняя режиссура гостиницы представляется мало убедительной. Налицо явные просчеты функционального плана, которые повлияли и на эстетические качества решения. Рассчитываемая на посещение индивидуального туриста в пору своего создания, гостиница в настоящее время вынуждена работать в режиме группового потока иностранного туризма. Это в значительной мере отразилось на условиях эксплуатации здания — рестораны оказались перегруженны, буфеты и банкетные залы используются не по назначению. Торжественные приемы в них редки, в обычных же случаях они работают в роли столовых, что никак не согласуется с характером всего их оформления, разрушая заложенный здесь психологический климат. При этом не только снижается качество обслуживания, но приходит в упадок и внешний вид помещений. Совершенно меняется, например, тональность звучания зимнего сада при заполнении его толпами туристов. Рядом с джинсами и уличными башмаками, среди деловито снующих групп людей, озабоченных устройством на ночлег, прекрасная скульптура «Обнаженная» кажется лишней.

Я совсем не против самого принципа включения художественной вещи в структуру делового здания. Мне представляется актуальной сегодня мысль Ч. Камерона вмуровать антики в стены своих построек. Восхищение одного мастера, творчество другого может стать актом соединения двух творческих сил. Метод «инклюзии», сопоставления разных художественных систем вполне реален. Он открыто выражает существующую диспозицию между современной архитектурой и произведениями станкового или монументально-декоративного искусства, и способен дать сильный эмоциональный эффект.

Этот принцип «синтеза» не исключает широко распространенный сегодня «унисонный» характер включения произведений искусства в архитектуру, но может во многом обогатить наши опыты в этой области. Современное творчество все более становится «автопортретным» (или тяготеет к этому). Уникальность творческого процесса является хорошей основой для синтеза, и шире — духовно-пластического контакта искусств.

В этом смысле случай со скульптурой Стамова в зимнем саду очень показателен.

Произведение, бывшее музейной собственностью, входившее в экспозицию Русского музея, волею судеб оказалось в ситуации для нее не только новой, но и не планируемой. И произошло удивительное — словно прекрасная жемчужина вошла она в архитектурный контекст, неся с собой подлинность творческого начала, присутствие человеческой личности автора.

Повторяю, в данном случае вызывают возражение функциональные просчеты архитекторов, а не наличие скульптуры в помещении зимнего сада. Лично мне этот путь насыщения архитектуры искусством представляется даже предпочтительным перед попытками воссоздания в современной конструктивной системе любых стилевых реминисценций там, где для этого нет объективных предпосылок. Как бы культурно не была решена художественная сторона этой задачи (а в данном случае стилизованное оформление банкетных зал выдержано в хорошем вкусе), противоречие между современным характером конструкций здания (пропорции помещений, высота потолков, масштаб здания в целом) и стилизованным под «дворцовый уют» декором все равно остается. Стилевой характер оформления способен лишь отчасти смягчить функциональную запрограммированность архитектуры, но не преодолеть ее настолько, чтобы она естественно и легко бы откликалась на человеческие потребности, подобно муравейнику, форма которого органично облекает жизненные процессы его обитателей. Именно в этом, в способности обеспечить человека максимумом комфорта видится мне основная задача работы архитектора. Архитектура для человека — вот установка, способная дать действительно интересные результаты.











Гостиница «Прибалтийская»

Два суждения

Пять лет спустя

Владимир Гуляев

Если коротко сформулировать задачи, поставленные перед нами Постановлением Центрального Комитета «О народных художественных промыслах», то их можно свести к трем основным: увеличить выпуск разнообразных изделий, улучшить их художественный уровень и повысить роль художника и народного мастера. Прочие главным образом направлены на выполнение этих основных требований.

Численно и по объему выпускаемой продукции предприятия художественных промыслов за последние годы выросли очень значительно. В целом по стране с 862,7 млн. рублей в 1975 году до 1006 млн. в 1978. План 1980 года — 1137 млн. рублей.

В Российской Федерации в 1975 году объем выпуска составлял 409,8, а на 1980 год планируется 557,5 млн. рублей. Здесь основная часть продукции (98,5 процента) приходится на местную промышленность, где художественным производством занято 297 объединений и предприятий, на которых работает свыше 75 тыс. человек, в том числе 49 тыс. рабочих с художественным образованием и более 2500 наставников, передающих свой опыт молодым мастерам. Кроме того, активно развивают производство изделий художественных промыслов Художественный фонд, Министерства топливной промышленности, лесного хозяйства, сельского хозяйства, легкой промышленности, текстильной промышленности.

Все министерства и ведомства в соответствии с постановлением Центрального Комитета предпринимают меры по увеличению выпуска продукции. Так, в системе Минтоппрома производство изделий народных промыслов составляло в 1975 году 1,7 млн. рублей, на 1980 год планируется 3 млн. рублей. По Минлесхозу плановые задания устанавливаются с 1976 года, когда они составляли 3,15 млн. рублей, на 1980 год планируется 5 млн. рублей.

Однако спрос на изделия художественных промыслов попрежнему превышает предложение.

Как обеспечивается повышение художественного уровня? В Российской Федерации основной упор делается на художественные советы по декоративно-прикладному искусству при Советах министров автономных республик, краевых и областных исполкомах, которые работают на основе нового типового положения, утвержденного Министерством культуры РСФСР совместно с Министерством местной промышленности РСФСР. Этим положением значительно повышена ответственность исполкомов Советов народных депутатов за работу художественных советов. Председателем художественного совета в обязательном порядке является заместитель председателя Совета Министров автономной республики, крайисполкома, облисполкома. Состав советов значительно расширен за счет специалистов-художников. За истекший период многие местные художественные советы перестроили и значительно улучшили свою деятельность, нашли новые формы работы. В соответствии с требованиями типового положения многие советы не только обсуждают, принимают или отклоняют предлагаемые образцы изделий, но определяют политику в области декоративно-прикладного и народного искусства на своей территории, рассматривая вопросы стилевой направленности предприятий.

Плодотворно начинание художественного совета Ивановской области — одного из наиболее целенаправленных и успешно работающих в РСФСР. Помимо контроля за продукцией предприятий богатой промыслами Ивановской области, он осуществляет надзор за ассортиментом художественных и сувенирных изделий, поступающих в торговые точки из других областей и республик.

Однако далеко не везде советы достаточно активны, квалифицированны и принципиальны. Так серьезной критике подверглись художественные советы Ульяновской, Саратовской областей. Сложность формирования состава советов заключается здесь в том, что в областях нет значительных художников декоративно-прикладного искусства (например, среди членов Союза художников в Ульяновской области нет ни одного прикладника).

Нередко советы утверждают образцы низкого художественного уровня. Например, совет Ростовской области, работа которого в целом оценивалась положительно, критиковался в связи с выпуском на одном из предприятий местной промышленности плюшевых «ковров» в духе немецких прикроватных ковриков с анималистическими изображениями.

Наряду с областными художественными советами существует целый ряд ведомственных. Активно работает художественный совет по народным художественным промыслам при Министерстве местной промышленности РСФСР. Аналогичные советы есть при других ведомствах, имеющих предприятия народных художественных промыслов. Существенный недостаток этой работы — нечеткое разграничение функций, особенно между советами министерств и областными. Бывает, что одно и то же изделие один совет отклоняет, а другой пропускает.

Улучшению художественного качества изделий способ-



Все мы хорошо знаем, как много сейчас людей интересуется народным искусством. Изделия народных мастеров стали частью современного быта. Хохломские чаши, жостовские подносы, полховские шкатулки, косовские миски, архангельская игрушка, ферганские пиалы и многие другие произведения народных мастеров органично вошли в интерьер квартир, детских садов, украшают они дома отдыха, гостиницы, рестораны. Почетное место они занимают и в краеведческих музеях. В последнее время увеличилось число домашних коллекций народного искусства. Произведения народного искусства все интенсивнее используются как сувенир. Для того, чтобы заметить возросшую в последнее время потребность в изделиях народного искусства, не нужно проводить особых исследований. Это очевидно. Но даже при этом возросшем спросе все чаще и в большем ассортименте, чем несколько лет назад, можно встретить эти изделия в магазинах. Для этого потребовалась большая и нелегкая работа, в которой участвовало много людей разных профессий, руководимая постановлением о народных художественных промыслах. Пять лет прошло с того дня, когда было принято Постановление ЦК «О народных художественных промыслах». За это время были возрождены к жизни затухающие промыслы, набрали мощность старые, улучшились условия труда мастеров, производства оснастились новым оборудованием, техникой, возросла роль художника на промыслах, увеличилось число мастеров... Сделано много. Но все ли сделано для сохранения и развития культурного достояния — народных промыслов? Какие проблемы сегодня рождает жизнь промыслов?



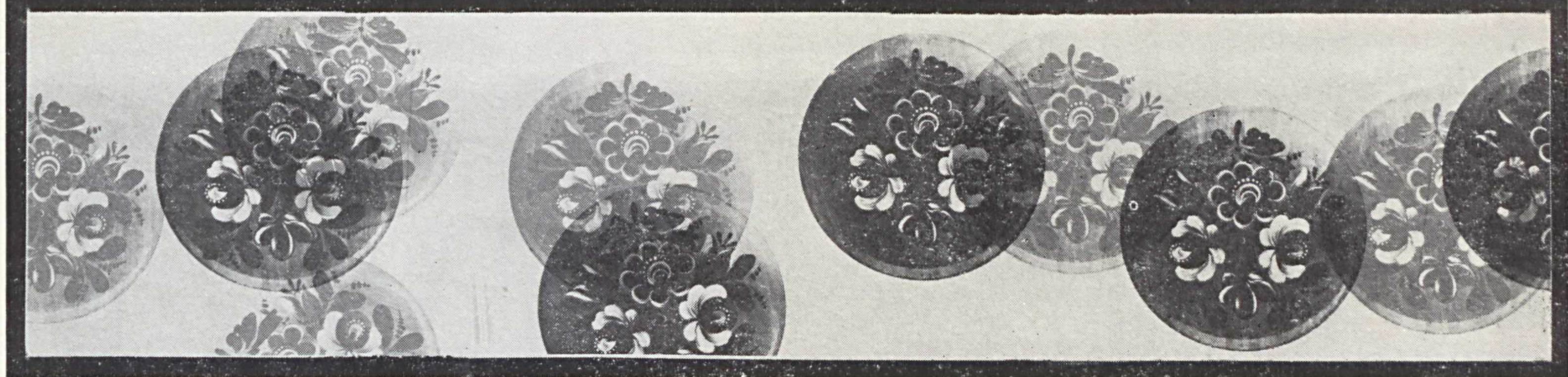
ствует ряд мероприятий. В их числе присвоение знака качества и индекса «Н» (новинка).
После постановления ЦК КПСС усилилось внимание к выпуску изделий высокохудожественных, уникальных, малосерийных. По имеющимся данным в системе Министерства местной промышленности РСФСР их выпуск от общего объема производства изделий промыслов на различных предприятиях составляет от 4 до 10 процентов.
На многих предприятиях организованы и расширены творческие группы и экспериментальные лаборатории. Создаются экспериментальные участки и цеха по выпуску высокохудожественных уникальных изделий. Таким образом, художникам и мастерам представлены дополнительные возможности для проявления творческой активности. На предприятиях введены должности главных и старших художников, художников I, II, III категории.
В мае нынешнего года Министерство культуры СССР утвердило согласованные с соответствующими министерствами типовые положения о главном художнике предприятия и художественном совете предприятия народных художественных промыслов.
В целях повышения творческой активности художников народных промыслов министерства культуры союзных республик проводят целенаправленный заказ и закупку уникальных и малосерийных изделий. После постановления ЦК КПСС в ряде республик на это выделены дополнительные ассигнования. Совет Министров Российской Федерации установил порядок заказа и закупок изделий народных промыслов Министерством культуры РСФСР и Союзом художников РСФСР. Новая принципиально важная позиция заключается в том, что предприятия обязаны предоставить авторам условия для работы по договорам, выполняемым в плановом порядке. По завершении работы производственные расходы оплачиваются автором предприятию по калькуляции.
Повышению престижа художников промыслов значительно способствует присуждение лучшим из них премий, присвоение почетных званий. Более 50 художников промыслов отмечены Государственной премией РСФСР имени И. Е. Репина. В связи с юбилеем Палеха ряду художников были присвоены очень высокие почетные звания, которых ранее не удостаивался ни один художник промыслов — народного художника СССР, народного художника РСФСР. В связи с юбилеем Н. М. Зиновьева ему было присвоено звание Героя Социалистического Труда.
В год 60-летия комсомола премией Ленинского комсомола в области литературы, искусства, журналистики и архитектуры впервые были отмечены молодые художники — мастера народных художественных промыслов России. Министерство местной промышленности РСФСР установило специальные ежегодные премии за создание высокохудожественных произведений декоративно-прикладного искусства.
В постановлении ЦК КПСС особо говорится о необходимости усилить внимание к мастерам, работающим на дому. Как выполняется это указание? В 1976—1980 годах художественная продукция надомников возрастает на 40 процентов, опережая темп роста промыслов в целом. Удельный вес надомных производств в общем объеме выпуска продукции к 1980 году предполагается 26 процентов. Надомники играют заметную роль во всех союзных республиках [1].
Значительно расширился показ произведений народного искусства в музейных экспозициях и на выставках, как в нашей стране, так и за рубежом. Всего по Российской Федерации с 1975 года было продемонстрировано около 350 выставок произведений народных художественных промыслов. Республиканские выставки народных промыслов проходят во всех союзных республиках. Идет подготовка к Всесоюзной выставке. Ведется работа по созданию Музея декоративно-прикладного искусства народов СССР.
Значительно активизированы научные разработки в области искусства художественных промыслов, увеличилось число публикаций, проведен ряд конференций. Большое значение имеет координация этой деятельности в масштабе страны, осуществляемая координационным советом при НИИ художественной промышленности



С этим вопросом «ДИ» обратилось к заместителю начальника главка Министерства сельского хозяйства СССР Ю. Пронтарскому, главному художнику объединения «Гулдаст» Таджикской ССР К. Гаюрову, художникам жостовского промысла — Н. Молочных, Н. Мажаеву, Е. Лапшину, М. Савельеву и главному художнику промысла Б. Графову.

Ю. Пронтарский

В нашей отрасли люди заняты художественным производством сезонно. В колхозах и совхозах промыслы помогают решить проблему занятости рабочей силы в межсезонье, а также пенсионеров и людей с пониженной работоспособностью. Выгодны промыслы хозяйствам. Совхоз «Брустуровский» Косовского района Ивано-Франковской области — богатое хозяйство и это в значительной мере благодаря промыслам. В системе сельского хозяйства подсобные промыслы, не связанные с сельхозпроизводством, длительное время не развивались — это было необоснованное ограничение на продукцию, не связанную с основным производством. Сегодня положение иное. Сейчас в Художественном фонде Косовского района меньше мастеров работает, чем в нашей системе. В общем-то количественно художественное производство увеличилось.
Художественное качество?
На местах этот вопрос решается по-разному. Художественный совет при Министерстве создан на Украине, в Горьковской области и некоторых других. Во многих других местах художественные производства зависят от инициативы местных руководителей: Министерство сельского хозяйства не получило добавочных ассигнований, материалов для мероприятий, связанных с производством непрофильной художественной продукции. Художественная продукция не пла-



Министерства местной промышленности РСФСР. Итак, успешно решены многие вопросы, требовавшие организационных мер, юридического рассмотрения, финансовых затрат. Многие, но далеко не все. Кроме того, практика постоянно вносит коррективы и выдвигает новые проблемы, требующие очень внимательного подхода.

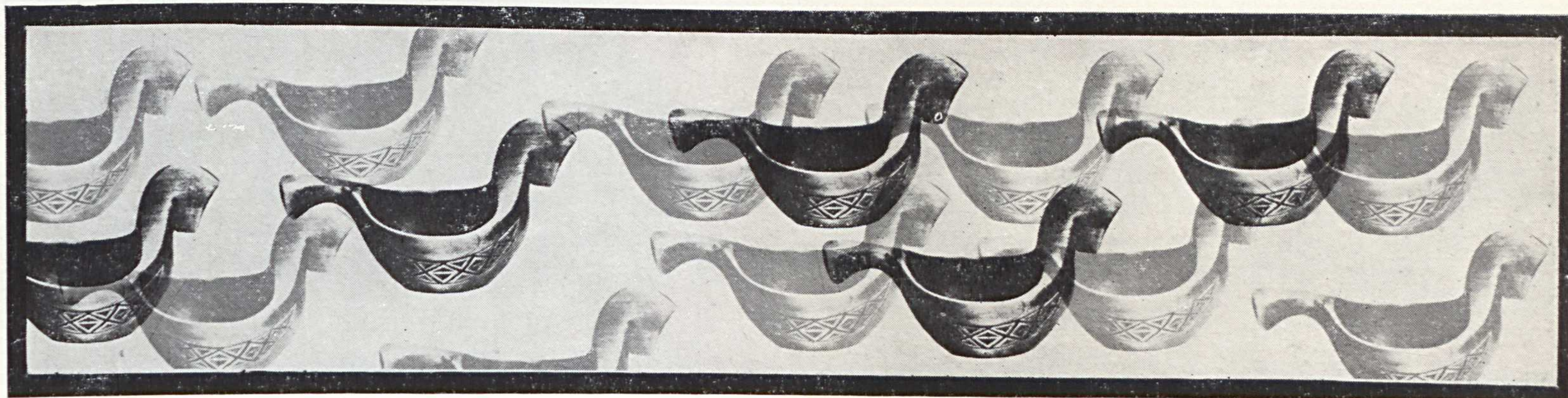
Ряд существенных недостатков видится в планировании производства изделий народных промыслов. Совершенствованию планирования мешает неточность статистических данных. Дело в том, что наша отчетность по художественным промыслам весьма условна. Какие виды продукции относятся к изделиям промыслов, а какие — нет определяется специальной инструкцией Госплана СССР и ЦСУ, принятой в 1967 году. Она не учитывает ни современных объемов производства, ни распределения по министерствам (многие министерства позже стали развивать предприятия промыслов), ни современных качественных оценок. В результате возникает ряд парадоксов. Например, Министерство текстильной промышленности РСФСР по графе «Народные художественные промыслы» отчитывается только некоторыми видами ковров. Павлопосадские платки в ней не показываются. Но отработанные старые манерки павлопосадского комбината используют в Дагестане и Чечено-Ингушетии для выпуска аналогичной продукции. И там она в отчетности фигурирует уже как изделия художественных промыслов. С другой стороны, многие изделия утилитарного назначения с минимальным декором, если они выпускаются предприятиями промыслов Минместпрома, автоматически учитываются в отчетности как изделия художественных промыслов, а не, скажем, белье, одежда, обувь и другие предметы народного потребления. Вот и получается, что многие строчевышивальные предприятия отчитываются за работу по расширению производства изделий художественных промыслов обыкновенными платьями, блузами и наволочками, едва украшенными вышивкой, а некоторые мастерские на Севере или Дальнем Востоке — домашними тапочками из кожзаменителя с упрощенным, якобы национальным орнаментом. Другими словами, при отнесении изделий к категории художественной или нехудожественной далеко не всегда принимается в расчет главный для промыслов критерий — степень ручного творческого труда художника.

В результате многие предприятия (особенно строчевышивальные) мало заинтересованы в повышении затрат художественного труда и выполняют план за счет стоимости используемых материалов. В Российской Федерации трудовые затраты на 1 рубль ткани — в среднем более 30 коп. Самый высокий уровень — в Ивановской области — 1,45 рубля. Но в принципе художественное производство позволяет повысить уровень во много раз.

Неточность критериев нередко приводит и к тому, что специализация предприятий, то есть высвобождение их от выпуска непрофильной продукции, на которое нас ориентирует постановление ЦК КПСС, проводится чисто формально. Бывает, что к числу высокоспециализированных относятся как раз те фабрики, которые выпускают главным образом белье с несложной машинной вышивкой.

Вообще же проблема специализации сложнее, чем мы себе иногда представляем. Настоящие изделия народных промыслов очень трудоемки и, бывает, нерентабельны в условиях специализированного предприятия. В последнем случае их выпуск может быть сохранен только в специализированном цехе ручного труда на большом предприятии, выпускающем какую-либо другую продукцию и способном иметь их на «дотации». Вопрос должен решаться очень индивидуально с серьезными технико-экономическими расчетами и учетом художественных особенностей продукции.

ЦК КПСС поручило Госплану СССР, Государственному комитету СССР по труду и социальным вопросам, Государственному комитету цен Совета Министров СССР, ВЦСПС с участием заинтересованных министерств рассмотреть вопросы дальнейшего совершенствования системы планирования художественных промыслов, меры по повышению заинтересованности коллективов предприятий и отдельных работников, в том числе авторов



нируется для министерства вышестоящими организациями. Серьезные требования к художественному качеству отражаются на выпуске продукции. В свое время художественный совет на Украине стал браковать некоторые изделия, представленные на совет и начался спад. Сейчас объемы восстанавливаются. Но требования художественного совета все же способствуют улучшению качества продукции. В Закарпатье «орлов» много делали, качество их порой бывало очень низким, теперь оно стало лучше.

— Что делается для улучшения? Мы не в состоянии контролировать повсеместно качество продукции промыслов. Штат управления не позволяет этим заниматься. Должного художественного надзора за продукцией художественного промыслов с нашей стороны нет.

— Да. И с сырьем трудно. Вот в Полхов-Майдане извели лес в округе, «лыкодралы» наносят ущерб лесу. Иногда мы вынуждены запрещать производство, например, чеканку — на нее нет металла.

— Нет, кое-что мы все же делаем, стараемся помочь промыслам. Вот, например, в одном колхозе Армении мы помогли создать керамическую мастерскую — мастер у них был очень хороший, участник выставок. Помогли им через Госснаб с материалами-пигментами, глазурями. Помогаем в силу возможности.

— Расширять производство? Не хватает материалов, лаков, красок. Не можем экспортировать — нет упаковочных материалов.

Прикладное искусство должно украшать жизнь людей. Мы относимся положительно к художественным производствам. На ВДНХ у нас открывается павильон и их продукция будет его украшением. При проведении общественных мероприятий и встречах с зарубежными делегациями министерство пользуется



произведений, в выпуске высокохудожественных и уникальных изделий. Это одна из самых сложных сторон в работе по дальнейшему развитию искусства народных художественных промыслов. Она приобретает особую актуальность в свете Постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об улучшении планирования и усилении воздействия хозяйственного механизма на повышение эффективности и качества работ».

Еще после Постановления Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему развитию народных художественных промыслов», вышедшего в 1968 году, с предприятий художественных промыслов был снят показатель повышения производительности труда. Это должно было привести к усилению творческого начала, так как имелось в виду, что ручное производство нельзя интенсифицировать. Но все оказалось не так просто.

Во-первых, показатель производительности труда снят только на предприятиях, имеющих более 50 процентов продукции промыслов. Значит на многих, например, в топливной промышленности, лесном хозяйстве, не снят. Во-вторых, сохранены такие экономические показатели, как отчисление по прибылям и объем реализованной продукции, которые сами по себе требуют непрерывного увеличения производства. В идеале оно должно осуществляться за счет увеличения штата художников, но это приводит к перерасходу фонда заработной платы и предприятию не выгодно. Вот получается, что практически планы увеличиваются без расширения штатов, а стало быть растет нагрузка на каждого художника. Иначе говоря, на практике рост производительности труда не ликвидирован. На некоторых предприятиях он давно достиг предела. Так, вызывает удивление неизменное увеличение программы Федоскинской фабрики. При плане 1979 года 1 млн. рублей ожидается его перевыполнение в сумме 1020 тысяч. Руководители производства вошли с предложением на 1980 год повысить план до 1200 тысяч. Наконец, в устанавливаемых планах по территории (краю, области) ежегодно растет так называемый «свободный вал», то есть любая продукция в денежном выражении. Если производственная база не меняется, то «выход» можно найти только один — выпускать больше художественных изделий и покрывать таким образом общее недовыполнение плана. Нетрудно понять, что это, как и любая интенсификация художественного труда, приведет к упрощению рисунка, сокращению операций по художественной обработке изделия.

Все это следствие так называемого планирования от достигнутого уровня, которое вряд ли целесообразно в производстве художественных изделий с большой долей ручного труда. В связи с этим возникает вопрос, правильно ли мы делаем, продолжая увеличивать производство всех изделий народных промыслов? После выхода постановления Центрального Комитета сделан, несомненно, значительный шаг в росте производства. Не достигли ли мы стадии, когда дальнейшее его увеличение нецелесообразно? Распространена точка зрения, что изделия народных промыслов должны войти в современный быт в той же степени, как когда-то в быт крестьянский входили изделия деревенского ремесленника. Это вряд ли реально, учитывая, что потребность в таких изделиях растет. Представляется, что в современных условиях, когда бытовые нужды обеспечиваются «большой» промышленностью, изделия народных промыслов нужны как вещи праздничные, а значит — дорогие как всякая драгоценность, как всякое порождение ручного труда художника. Ими не следует наполнять квартиру. Конечно, нужны и посуда, и платье, и украшения, сделанные художниками промыслов для быта. Но думается, встреча рукотворных художественных изделий с потребителем в первую очередь должна происходить в быту общественном: в интерьере театра, клубе, детском саду, на выставке, в музее. Если принять такую позицию, то снимается острота вопроса о методах тиражирования. Стремление дать как можно больше изделий приводит к тому, что многим мастерам, способным дать вариантные повторения, поручается копировать образцы. Теперь, как правило, образцы эти создаются на самом предприятии (Московский институт художественной промышленности разрабатывает главным образом направляющие модели). И все же обидно видеть, как художник лаковой мини-

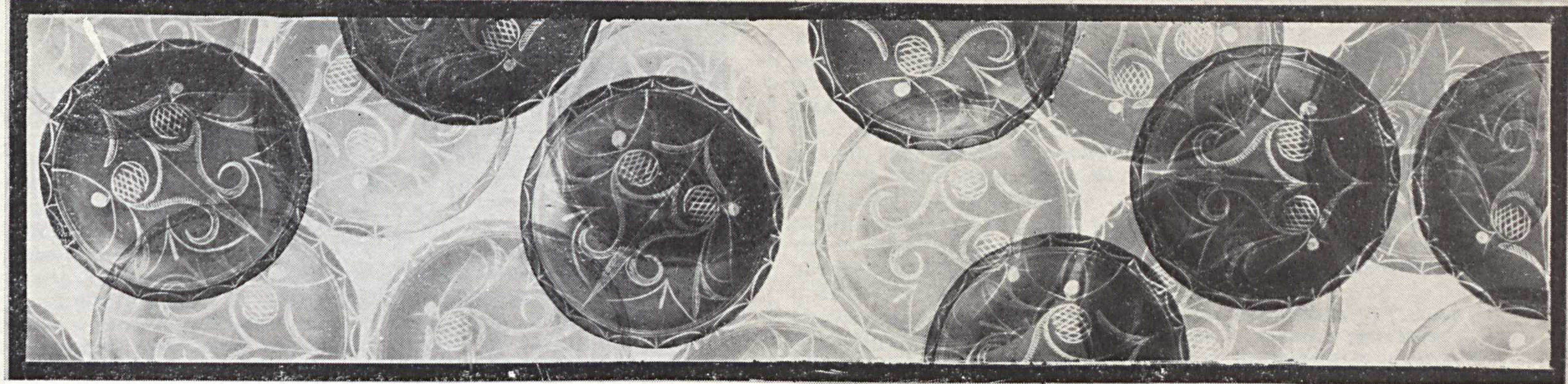


продукцией промыслов — это хороший сувенир.
— Я как думаю? В тех краях, где художественное ремесло развито, где есть традиции — предприятия жизненны, развиваются, и приносят пользу — там живут зажиточнее и духовно богаче.

К. Гаюров
— Есть недостатки, которые мешают развитию народных промыслов республики. Главное — это разработанные изделия очень медленно утверждаются и внедряются на производстве, да порой и утверждаются художественными советами предприятий изделия по рисунку, орнаменту, далекие от традиционных, только потому что они легки в исполнении.
В последнее время пошло на улучшение снабжение сырьем строчевышивальных и швейных производств, но в снабжении золотошвейных есть недостатки. Получаемые велюр и бархат по цвету не подходят для вышивки золотом.

Н. Молочных
— Если я не выполню определенное количество, то сразу теряю в зарплате. У нас на всех до единого художника распространен метод материального поощрения за перевыполнение плана. Зачем же я буду стараться, если мне за это не заплатят?
Лучше иметь систему оплаты за сложность, оригинальность, творчество, мастерство, красоту. Нужно. Ведь это искусство. У меня пока пятый разряд, но творчески желает работать любой и нужно изыскать и представить возможность творчески работать всем.

Б. Графов
— По-моему, мысль хорошая. Но это вопрос ценообразования. На одно и то



атюры мазок за мазком точно переносит с эталона сразу на 5—6 крышек не им разработанную композицию. Подобная практика существует на некоторых вышивальных и кружевных производствах, при росписи матрешек в Кировской области и Мордовии. В Марийской республике мы сталкивались с ней на новых производствах, работающих по хохломской технологии.

В ряде случаев объяснение этому нужно искать не только в погоне за количеством, но и в неотработанности системы контроля за качеством. Система стандартизации, направленная на повышение качества в промышленности, должна быть откорректирована применительно к художественным промыслам. В настоящее время на местах нередко прямолинейно следуют требованиям стандартов, не учитывая творческого характера труда мастера-художника, и, бывает, контрольные органы бракуют изделия с орнаментом, не точно соответствующим эталону.

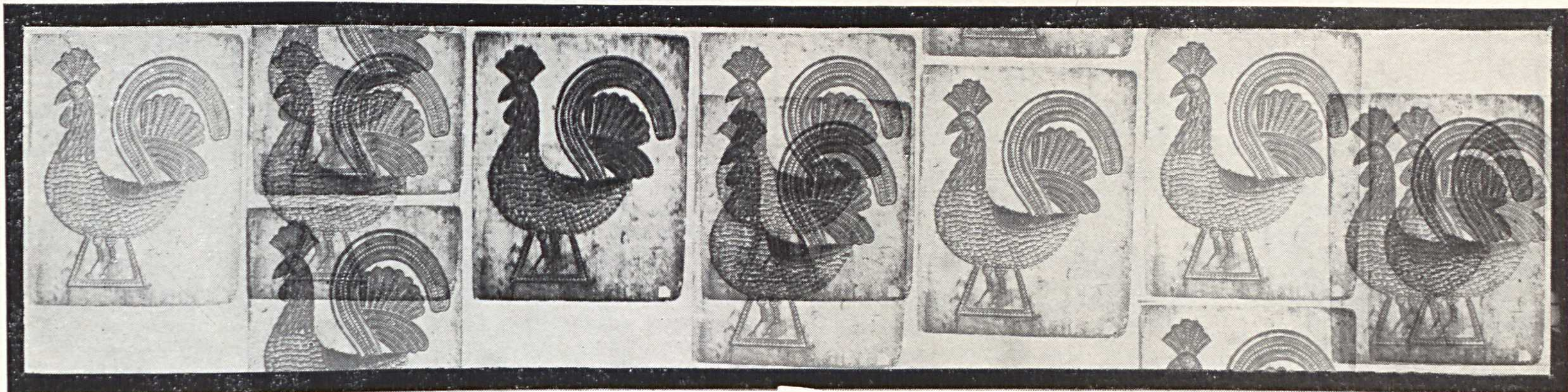
С другой стороны там, где нужна стандартизация — в технологических процессах, — введению имеющейся системы по управлению качеством продукции мешает техническая необеспеченность. Многие предприятия не имеют оборудования, необходимого, например, для определения прочности покрытия или окраски, плотности переплетения нити, для входного контроля за сырьем (например, на хохломских фабриках нет микроскопа). В силу этого технологически исполнение многих изделий не отвечает современным требованиям.

Таким образом, качество изделий народных промыслов как в художественном отношении, так и в смысле технического исполнения еще не всегда удовлетворительно. Значит требование постановления ЦК повысить заинтересованность художников в выпуске высокохудожественных изделий выполнено пока еще только частично.

В 1976 году директорам предприятий предоставлено право передавать для продажи на комиссионных началах в специально выделенные магазины (в Москве это «Русский сувенир») высокохудожественные, малосерийные, уникальные изделия по цене, назначенной предприятием. Ранее на отдельных предприятиях директора получили право устанавливать высококвалифицированным рабочим ведущих профессий художественных промыслов, постоянно занятым изготовлением образцов, а также уникальных высокохудожественных изделий, взамен тарифных ставок месячные оклады от 100 до 200 рублей. В целом же оплата производится по тарифным сеткам по аналогии с другими отраслями промышленности. Но указанные в них расценки не всегда соответствуют специфике труда на художественных предприятиях.

Другими словами, частные меры по повышению заинтересованности коллективов предприятий и отдельных работников в создании изделий высокого уровня не сложились еще в целостную систему, которая бы соответствующим образом обеспечивала выполнение этой важнейшей задачи.

Часто в порядке восстановления угасших промыслов мы организуем новые предприятия в местах, где давно нарушена преемственность традиций. Как правило, не имеют они серьезной творческой базы, долго и тщетно ищут свое художественное лицо и затем переходят на откровенное заимствование (именно таким производствам НИИ художественной промышленности высылает из Москвы образцы для копирования). А нужно ли это? И обязательно ли в наши дни в каждом крае и области должны существовать свои художественные промыслы? Может быть материальные средства и энергию организаторов разумнее в некоторых случаях направлять на создание фабрик, занятых выпуском каких-либо нехудожественных, но не менее нужных вещей? Улучшению качества изделий народных промыслов (как в художественном, так и в техническом отношении) мешает недостаточная обеспеченность сырьем, материалами и полуфабрикатами. Директива Центрального Комитета выполняется в этой части недостаточно. Примеров можно привести множество. Ограничимся одним. Жостовская фабрика декоративной росписи в 1978 году получила краски 1100 кг при заявке на 1500 кг, в 1979 году при годовой заявке 1500 кг за первое полугодие получено 350 кг (причем отсутствуют многие наиболее нужные для жостовской росписи цвета). Кистей получено в



же изделие должна быть дифференцированная система оплаты, а не оптом. Здесь ведь действуют факторы — творчество, мастерство, удача.

Н. Мажаев
— Для улучшения качества товарной продукции и поддержки жостовской росписи на высоком художественном уровне, необходимо снять с производства устаревшие и малоценные подносы, мелочь с упрощенной росписью. Это даст возможность художникам количественно выпускать меньше, но лучшего качества.

Е. Лапшин
— Хорошие творческие работы создаются не одним днем и не двумя. Мы же, художники, при большом плане в штуках лишены возможности постоянно работать творчески в рабочее время. А в нерабочее — из-за отсутствия полуфабрикатов.

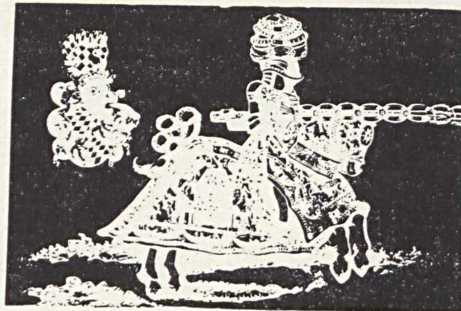
Б. Графов
— Для того, чтобы оправдать свое высокое звание мастера, художника первого класса, нужны права для творческой работы. Правда, мы никогда не считались ни с личным временем, ни с отдыхом ради творческой удачи, ради развития искусства промысла. Однако всем за 40, многим за 50, поработали по 30 и более лет. Нет, не облегчения нужно бы, а время для более плодотворной, творческой работы.
Промысел — это творчество многих не только художников, но и руководителей, инженеров, мастеров. Нужно планировать так, чтобы морально и материально стимулировать заинтересованность всех. Нужно хотя бы временно попробовать ввести такую систему и посмотреть, как все будет получаться. А получится, мне представляется, хорошо.

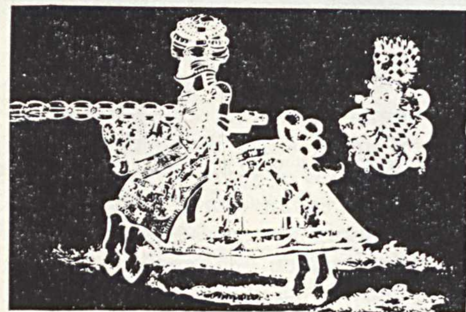
1978 году 15 400 штук при заявке 21 600 штук, в 1979 году при годовой заявке 21 600 штук за первое полугодие получено 6500 штук.
Относительно меньше (в сравнении с растущим производством) становится некоторых видов натурального сырья. Между тем именно оно требуется для высокохудожественных традиционных изделий. И здесь правомерно возникает вопрос, а всегда ли правильно ориентированы предприятия? Например, Министерству лесного хозяйства РСФСР ежегодно требуется 3,0—3,5 тысячи кубометров липового пиловочника. По фондам это сырье не выделяется, а при проведении рубок ухода и санитарных рубок вырубка липы не производится. Значит нужно просить липу там, где она есть? Но, вероятно, для ведомства, имеющего предприятия художественных промыслов как дополнение к основной деятельности, весь смысл работы по развитию художественных производств заключается в переработке собственного сырья. Стало быть и профиль предприятий нужно выбирать по сырью, а не наоборот. Все это далеко не простые вопросы. Но можно надеяться, что для них будет найдено оптимальное решение. В Российской Федерации высшим органом, который направляет всю деятельность по восстановлению и развитию народных художественных промыслов, является соответствующая комиссия Президиума Совета Министров. Быть может целесообразно подумать о создании какого-либо общесоюзного органа, который содействовал бы разрешению проблем в масштабе страны.

[1] *В. М. Ковригина.* О повышении эффективности надомного труда на предприятиях народных художественных промыслов. Доклад на заседании координационного совета при НИИХП 9 июня 1977 года в Виннице (стенограмма).



Эта небольшая беседа, проведенная «ДИ СССР», дает представление о том, как изменился характер оценки ситуации на промыслах в последнее время. Ушли в прошлое разговоры о непрофильной продукции, о снижении производства художественных изделий, жалобы на условия труда, на низкие расценки... Разговор идет о творчестве, об искусстве, о художественном качестве. Но эти проблемы не менее важны для будущей судьбы народных промыслов. Конкретную сложившуюся практику проанализировал в своей статье кандидат искусствоведения Владимир Гуляев.





Заботы критики и новая методология

Галина Плетнева

Трудно переоценить популярность проблем критики на страницах профессиональной печати: всем нам свойственно сегодня размышлять о методах работы, всех заботит новый подход к материалу. Однако в методологической дискуссии хотелось бы почаще слышать голос того самого критика-практика, который в предложенной А. Кантором классификации, видимо, не случайно назван последним [1]. С должным мужеством принимая в свой адрес упрек относительно несоответствия его методов новым явлениям творчества, он терпеливо ждет конца обмена мнениями, хотя его текущая продукция не может «ждать». Плоды проясненной истины он жаждет применить к насущным потребностям анализа и оценок, но мудрая народная рекомендация «на бога надейся, а сам не плошай» кажется более уместной в сложившейся ситуации. Будем строги не только к искусству, но и к самим себе: выход к содержательным характеристикам современного творчества — наиболее уязвимое место критического анализа. Теоретическая оснащенность нашей работы, о которой проявлено так много забот, конечно, позволяет с известной профессиональной культурой подходить к явлениям искусства. Но станет ли «новая методология» полноценным инструментарием в деле оценок творчества — вопрос не только необходимости разделения труда в критической деятельности, сколько условие достаточно серьезного зондирования «всеми» критиками художественной практики.
В. Поликарову, участвовавшему в обсуждении методологических проблем критики на страницах «ДИ СССР», довелось выступить в роли рецензента выставки «Молодая гвардия Страны Советов» [2]. И что же? Две сферы его деятельности оказались как бы непересекающимися. Оценки «творчества молодых» в устах теоретика и практика звучали в разных интонациях (суждения практика выглядели оптимистичней). Что касается методологических сцеплений, проливающих свет на существо новой поэтики, то их обнаружить оказалось особенно трудно. Критик завершает свои наблюдения такими выводами: «В упомянутых произведениях объект — «виновник» изображения, в силу особой интенсивности художественного переоформления, едва ли не бесконечно гранится, приобретая новые оттенки образной выразительности. Мир этих полотен может раскрываться в широкой амплитуде толкований, которые продуктивны и вызывают цепь ассоциаций лишь когда не заданы заранее автором в качестве условий игры, а неожиданно и непредсказуемо возникают в процессе восприятия. «Незамкнутая» структура полотен молодых художников несет, по-видимому, и свои позитивные ценности, расширяя зону восприятия, наделяя ее особой мировоззренческой активностью, лишая, наконец, многие позиции как зрителя, так и критика привычной бесспорности».
Вряд ли мы будем чересчур суровы, сказав об удивительной неопределенности предложенных формулировок.
Примеры теоретического выхода молодого критика в зону современного творчества симптоматичны: если они не содержат методологических срывов, то культуры анализа порой хватает лишь на то, чтобы избежать обвинения в непрофессиональности построений. Тревожит, однако, другое: не намечается ли здесь тенденция к методике (очевидно, новой!), нивелирующей в искусстве качество, индивидуально-творческую позицию, игнорирующей, наконец, социальный фактор? И еще. Может ли «новая критика» (как иронически назвал ее В. Арсланов[3]) без риска уронить свой профессиональный престиж разговаривать

на языке общественной проблематики? Если нас не устраивала в «старой» критике элементарность перенесения социума в сферу творчества, то не окажется ли в итоге борьбы за новую методологию, что искомые приемы критического анализа смогут обладать научной корректностью как раз в той мере, в какой будут исключать из поля рассмотрения самый предмет искусства — окружающую жизнь?
Неоднократно делались заявления, что поворот, наблюдаемый в искусстве 70-х годов, критикой не прогнозировался, а свалился ей на голову почти что с ясного неба. Как это сформулировал А. Кантор в ходе нашей дискуссии, критика «оказалась перед лицом процессов, не вытекающих прямо из предшествующего развития искусства»[4]. По-моему, высказываясь подобным образом об этапности развития современного творчества, мы как-то мало берем в расчет механизм отталкивания — немаловажный фактор творческого импульса; выстраивая линии, не учитываем энергии отрицания и таящихся в ней потенций искусства.
Мне думается, что смысл «нормальной эволюции» от 60-х к 70-м годам состоит скорее не в приобретениях пластического порядка (в искусстве бывает такое разделение), а в дальнейшей реабилитации субъективно-творческих моментов, в новом подтверждении права художника на индивидуальное творческое выражение. Это составило пафос движения в начале 60-х годов, но та же тенденция специфически проявила себя в 70-е. Анализ этой специфики, по-видимому, и представляет наибольшие трудности для критики, поскольку за это время существенно изменилась духовно-психологическая атмосфера жизни. Смысл творческих усилий в 60-е годы носил в значительной мере общий, «коллективный» характер, и потому отлился в формы искусства, пронизанного ощущением всеобщности социальных проблем современного мира. Личностный пафос, который составил силу этого движения, окрашивался, интенсифицировался общими устремлениями. Эта диалектика имела важное значение для художественных завоеваний. Но в «общих устремлениях» не могло не обнаружиться и известных повторов, и коллективных штампов.
Так ли уж неожидан был отход «молодых» от 60-х годов, если иметь в виду распространенность «общих мест»?
Разветвленность, дробность и, прямо скажем, пестрота творческих голосов, помноженные на нестабильность «индивидуальных манер», во второй половине 70-х усложняют картину искусства. В ее новой пластической ориентации хотелось бы акцентировать два момента. Это стремление передать натуру «в упор», когда предмет берется без индивидуальных творческих преображений. Деформация, на которой еще так недавно ломались копья критики, оставлена в покое. Но параллельно этой обнаженной «объективности» усложнилась смысловая структура произведения, позволив критикам говорить о почти неуловимой многозначности образа. Если совсем недавно (в пределах все тех же 60-х годов) художник дорожил своей идеей куда больше, чем впечатлением от конкретной натуры (культура этюда была как бы отодвинута), то теперь всякая деформация кажется молодым художникам насилием над реальностью вещи как таковой. Гипертрофия конкретного имеет своей оборотной стороной интеллектуализацию творческого процесса. И дело тут не столько в примате логического, рационального (встречая сетования на преобладание «ума холодных наблюдений» в творчестве семидесятников, сразу хочешь напомнить, что в создании «тематического» образа куда больше логики!), сколько в стремлении уловить, сфокусировать новую, необычную, открывшуюся художнику действительную значимость вещи. Смысловая усложненность возникает в обретении новых связей между предметами.
Существует мнение, что в картине молодых исчезает «индивидуальный аспект творчества. Если рассматривать «индивидуальное» на уровне изображения предмета, то такая интерпретация, пожалуй, могла бы выглядеть оправданной. Но может быть, именно в таком подходе чаще всего и обнаруживается методологическая застойность критики? Достаточно присмотреться к структурным особенностям произведений художников, так называемой «новой предметности», чтобы увидеть, что пластический образ понимается ими прежде всего в аспекте пространственного мышления, устанавливающего те самые зримые связи, из которых формируется художественный контекст. Элемент формы (рисунок, колорит, фактура), отторгнутый от целого, взятый в своем «единичном» выражении, здесь ничего или почти ничего не весит. Он обретает пластический статус (не становясь при этом знаком) в сцеплении, во взаимообусловленности предметно-пространственной жизни целого.
Возьмем для сравнения работы художников иной пластической ориентации, у которой, кстати, значительно больше общего с новой вещественностью, чем это принято считать. Условность художественного языка, опирающегося на систему примитива, — тоже не «личная», причем художников это нимало не останавливает в стремлении нарушить, изменить в образном контексте привычно устоявшийся круг понятий. Делают это они, оперируя «не своей» формой, то есть по возможности «объективно», подкрепляя свое видение авторитетом целой художественной традиции. Конечно же, в таком искусстве так же мало наивности, как выражения непосредственности в изображении натуры у предметников.
И у тех и у других образ — это продуманный организм, сколоченный по правилам соотнесенности (в первую очередь, интуитивной, подсказанной художественным чутьем) всех его частей. Его рациональная структура — наиболее полное выражение интеллектуализации творческого мышления. Недооценка этого момента, консерватизм в понимании формы мешают критике проникнуть в содержательные слои произведения, понять новые «правила» организации образа.
Почему, собственно? Пластический модуль меняется на глазах, но чтобы уметь анализировать эти изменения, надо понять их как не случайные. Природное, естественное лежало в основе метода Сезанна, декоративность Матисса преследовала ту же цель, живописная логика Пикассо не отрывалась от «земного». Когда Леже интерпретировал индустриальный мотив, пластическое видение состояло в декоративно-орнаментальном упорядочивании «машинного мира» по законам природной гармонии. Но вот человек, приближаясь к последней четверти XX века, осознает, что им создана «вторая природа», столь всеобъемлющая, что впечатления от нее не только реальны и устойчивы, но дают новые точки отсчета в эстетическом видении мира. Нет нужды доказывать, насколько пластическое восприятие современного городского (да и не только городского) индивида сформировано окружающей его средой, сработанной машинами, содержащей дух техники, рацио. Можно ли не считаться с тем, что по мере вторжения в окружающий нас мир иной, дизайнерской формы происходит интенсивная перекодировка пластики в искусстве?
Разумеется, речь идет не о тотальных переменах, а только о правомочности появления нового пластического видения, обусловленного связью с неприродной реальностью. Форма в прежнем ее значении фиксировала уникальное, природное существование натуры. Но ожидать того же от «новой формы» было по меньшей мере... непрактично (я имею в виду все ту же точку зрения критика-практика). Если при анализе традиционных способов выражения мы идентифицировали художественную пластику с личностью художника и его оценкой предмета, то теперь все чаще обнаруживается, что художник стремится, чтобы его уникальное, индивидуальное было синтезировано в более широкой, чем единичный предмет, образной структуре. Но если необязательно находить «личное» в том, как взят пластический элемент, то принципиальным остается понимание целого. Именно здесь видится выход к содержательной основе, здесь реализуется феномен качества. Говоря о качественности, мы связываем это с многомерностью воплощения идеи, а это значит, что незамкнутость как черта «новой» поэтики уже неравноценна художественной невоплощенности.
Разумеется, если посмотреть на работы пресловутой «новой формы», то многое в них оставляет неудовлетворенным: не редки примеры, когда художник не проявил достаточных усилий, чтобы накопить профессиональный опыт; серьезной опасностью сегодня становится и неспособность к самоуглубленной, упорной творческой работе. Сказывается и отсутствие «школы» — пласта художественных традиций, опираясь на который мастер всегда чувствует себя уверенней. И все же в «искусстве молодых» заметен процесс накопления качества. Если даже таких примеров мало, чтобы убедить скептиков в позитивной роли «новой формы», то их достаточно, чтобы придти к убеждению, что все-таки пластический язык, и только он формирует художественный образ.
Настало время, как нам кажется, углубить понимание пластических ценностей, сложившееся в искусстве под воздействием «природного» видения. Бывает, не очень искушенный в художественной практике критик спешит трудности современного развития объяснить установкой на знаковое понимание образа. Может это и прозвучит парадоксом, но у критика сегодня возникают новые путы, он скован и подавлен книжной эрудицией, в общении с реальностью искусства он несамостоятелен. Многие его толкования рождаются от невнимания к новой организации образа как эквивалента содержательной структуры. Ведь культура критического анализа предполагает и культуру «смотрения». Способность вычитывать образ в неожиданном соединении формально-содержательных связей, в новой взаимообусловленности индивидуального, духовного, идейного остается фундаментом построения любой критической концепции.
Но, говоря о методологических проблемах критики, мы не хотели бы сгладить впечатление относительно проблематичности самого художественного процесса, особенно драматично воспринимаемого критикой в эволюции станковой живописи. Острота ситуации возникает не потому, что предметность стоит на уровне «знака», а духовная наполненность оборачивается «концептом». Важно другое. Сегодня происходит интенсивное расширение сферы художественного: в двери к высокому творчеству настойчиво стучится нечто новое, идущее от резервов искусства. Не беремся угадывать, что даст его ассимиляция. Ясно одно: искусство оказывается распахнутым многим веяниям, разным социальным настроениям. И с этим материалом должна работать критика. Готова ли она к самому внимательному и дифференцированному изучению своего предмета, проявит ли она достаточную гибкость в выявлении проблем, рассыпанных во множестве примеров художественного высказывания? Ведь нельзя не заметить и той особенности, что для художника сегодня главным становится выход в картинный образ (к «картинному мышлению» тяготеют многие смежные жанры и даже виды творчества). Это показательно для характеристики внутреннего процесса.
Концептуальная основа сегодня решает многое. Не «этот» предмет и его уникальная ценность интересуют художника: предметный мир для него не столько уникален, сколько отмечен связями, смысл которых не идентифицируется с внешней формой предмета в изображении. Водораздел между традиционной «тематичностью» и «концептуальностью» определяется, таким образом, спецификой позиции автора. Тематическое произведение предполагает в самом замысле ясный посыл и четкий «вывод». Молодому художнику больше импонирует не формулировать, а «собирать»; нащупывая в этих сопоставлениях сложную диалектику явлений, автор, конечно, не исчезает из своего творения, но природа его суждения существенно меняется, художественный образ становится диалогичным, а выводы — неоднозначными. Идя навстречу этому движению, критика замечает пульсацию новых художественных идей, замечает и их синкопность, недопроявленную фрагментарность и, если угодно, недостаточно четкий волевой посыл, который является стержнем любого картинного построения. Понятно желание критики связать из фрагментов целое, а «частностям» придать генерирующую идею. Так возникают концепции относительно цикличности творческого выражения современного художника, о внутреннем единстве разных работ одного мастера, о реализации в них общей

«эмоциональной темы»[5]. Вполне оправдано стремление фиксировать индивидуально-нравственный аспект современного движения, и здесь трудно что-либо возразить. Но насколько органично это состояние искусства, как и чем определяются сегодня контакты художника со своим временем? Вопрос имеет отношение и к жизни искусства, и к деятельности критики. Не переживаем ли мы момент (как некий итог развития личностного начала в творчестве), когда «внутреннее» и «эмоциональное» начинают испытывать необходимость в поддержке «внешнего»; когда для того, чтобы ярким светом возгорелась творческая индивидуальность, она должна получить искру большого пламени?
Если согласиться с тем, что ситуация в искусстве переломная и по ряду внешних факторов, и в смысле нахождения нового пластического модуля (процесс этот мы рассматриваем как вполне исторический), то у критики нет больших оснований оценивать внешнюю ситуацию как тупиковую. Что касается субъективных ощущений автора этих строк, то он склонен рассматривать настоящий этап как «начало», у которого есть фундамент, опорная конструкция, и даже строительный материал. Быть может, не хватает энтузиазма «строителей». К сожалению, и критика сегодня не отмечена энтузиазмом. Ей явно мешает идеал респектабельности. Думается все же, что сегодняшние методологические заботы — ничто иное, как проявление объективного требования живее реагировать на искусство. Надо только себе представить, что новые методы анализа не могут родиться в пробирке.

---

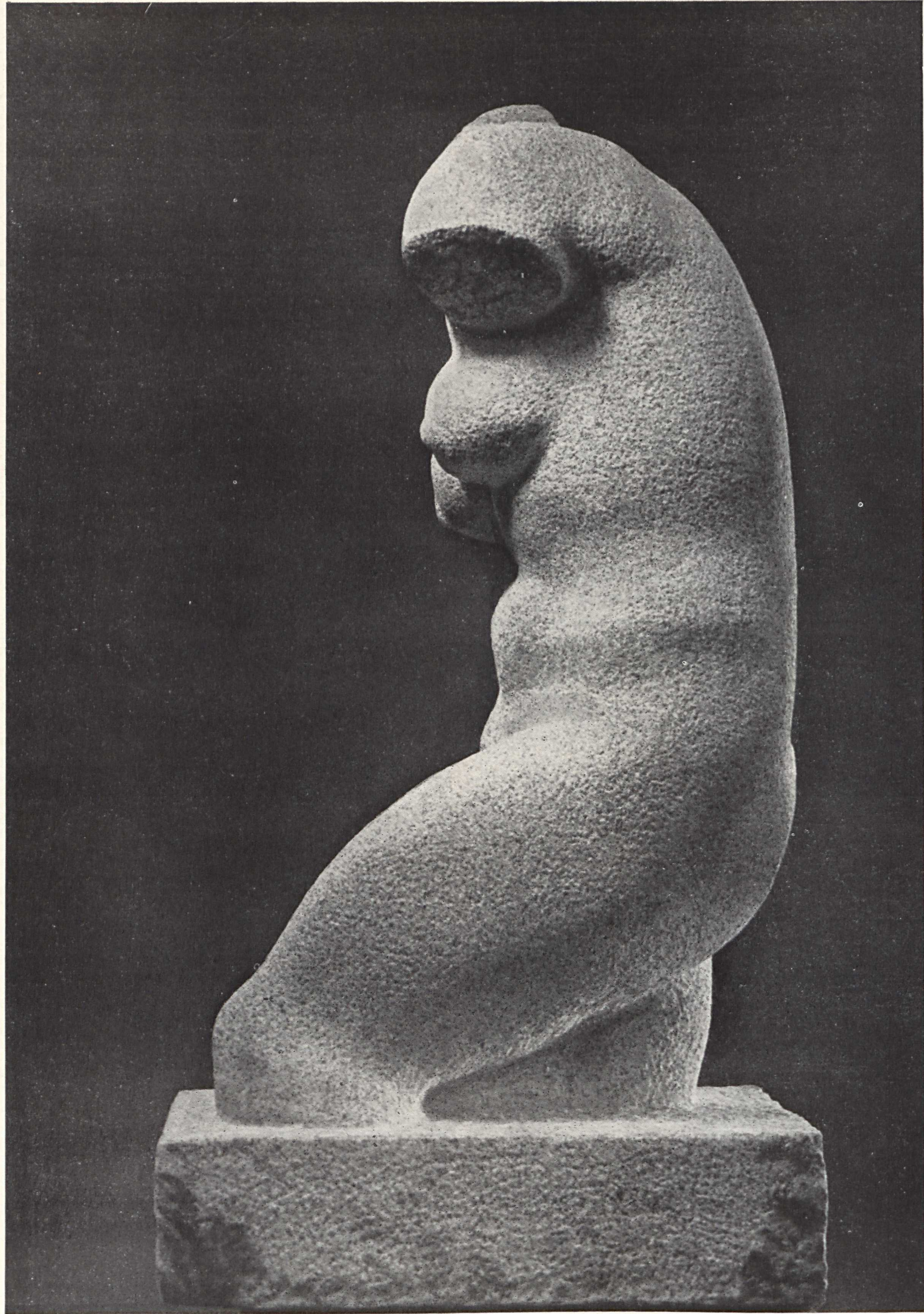
[1] *А. Кантор*. Перед лицом новых процессов. — «ДИ СССР», № 10, 1978, с. 1.
[2] «Творчество», № 2, 1979, с. 17.
[3] *В. Арсланов*. Рискованные игры «новой критики». — «ДИ СССР», № 2, 1979.
[4] *А. Кантор*. Перед лицом новых процессов. — «ДИ СССР», № 10, 1978.
[5] *А. Морозов*. Размышления о критике.— «ДИ СССР», № 3, 1979.

Художественная культура и «новая критика»

Александр Якимович

Я тоже считаю, что пробным камнем современной художественной критики стало так называемое искусство молодых, то есть творчество ряда мастеров, выступивших в течение 70-х годов. Авторы публикаций на эту тему отнеслись к своему предмету без единодушного одобрения, но с жадным интересом: молодые художники (при всех полагающихся в этом случае недоумениях и предостережениях) как бы загипнотизировали критику и в немалой степени отвлекли от более солидных фигур. Эта гамма отношений к молодым, которая включает в себя и притяжение, и отталкивание, хорошо заметна в интересной и основательной статье Г. Плетневой. Здесь немало граней и пластов, оттенков и поворотов мысли, которые наталкивают на размышления, дополнения, споры. Мне представляется необходимым сосредоточить внимание на одном пункте, который, по всей видимости, является узловым.
Если А. Кантор понимает «70-е-годы» как новый этап развития искусства вообще и решительно отделяет художников-«семидесятников» от мастеров предыдущего периода, то Г. Плетнева предлагает иное понимание и творчества молодых, и десятилетия в целом. С ее точки зрения, существенного водораздела между 60-ми и 70-ми годами не наблюдается. Происходило, скорее, накопление уже наличных черт: «подтверждение права художника на индивидуальное творческое выражение», «дальнейшая реабилитация субъективно-творческих моментов», и многое иное, о чем вы только что прочли.
Такая концепция сама по себе имеет известные основания — с той, однако, оговоркой, что она относится, по-моему, не к самым общим свойствам художественного развития а к его частным подробностям и дополнительным атрибутам. С моей точки зрения и методологические, и практические потребности критики упираются, в конечном итоге, в иные «новшества».
На мой взгляд, для характеристики сложившейся ситуации имеет первостепенное значение тот факт, что новые явления в искусстве последнего десятилетия формируются в процессе диалога с «большим» миром, «большой» историей, «большой» культурой, чего явно не было в 60-е годы. Подождем пока извлекать на свет такие веские аргументы, как «вторичность», «несамостоятельность» или несостоятельность искусства молодых сравнительно с высшими достижениями художественной культуры. С этим никто, как будто, не спорит, только суть дела заключается не в отсутствии равновеликости, а в потребности в диалоге.
Если мы не будем путать разные системы мер и весов, мы сможем по достоинству оценить тот факт, что буквально на наших глазах стал укрепляться и набирать силу своеобразный тип культурного сознания, который исходит из того, что «все в мире наше», что нет и не может быть на этом свете полностью чуждых нам культур. Художникам новых поколений неудержимо хочется сознавать себя наследниками глубоких исторических недр и обширных пространств современной и недавней духовной культуры. Вы скажете «пожелать» — не означает «сделаться». Предвосхищая следующее замечание, я могу сам добавить, что не всякое наследство может сегодня пригодиться, но эти оговорки остаются оговорками, самое же главное заключается в том, что отстраняться от вопросов, заданных за сотни и тысячи лет и километров от нас, стало считаться несерьезным, недостойным. Искусства (и литература тоже) пришли как будто к заключению, что сегодняшние вопросы звучат особенно гулко, когда отзываются эхом в перспективах «большой истории».
Поиски «долговечных» ценностей и более решительное обращение к художественным явлениям, существующим за пределами «здесь» и «сейчас», должны были раньше или позже заявить о себе в последовательной форме. Если бы кто вздумал написать «манифест семидесятников» (скорее всего, иронический), можно было бы начать словами поэта: «Мы любим все — и жар холодных числ, и дар божественных видений. Нам внятно все — и острый галльский смысл, и сумрачный германский гений». Мода, интеллектуальный снобизм отчасти замутняют эти устремления, но я убежден, что позитивные результаты преобладают. А в художественном процессе результатами того или иного периода можно считать даже новые возможности, еще не реализованные во всей полноте и передаваемые на следующую ступень развития.
В этих условиях критика оказалась вынужденной как-то справляться с множественностью художественных языков современного нам искусства. Есть даже основания полагать, что наша художественная культура сейчас недостаточно защищена от «всеядности». Если согласиться с тем, что все звенья, все возможные варианты художественного творчества равноценны, это означает, что ни одно звено истории искусства не представляется особо значительным, близким и «родным», а художественные увлечения фольклором, мифами, притчами, аллегориями остаются на уровне мимолетного любопытства эпохи массового туризма и массовой культуры. Если все традиции и художественные системы одинаково хороши, то не значит ли это, что все они воспринимаются с определенной долей почтительного равнодушия?
Не значит ли это, наконец (в подтексте), что выше всех и вся мы ставим все-таки самих себя и тайком, исподтишка обожествляем современную культуру, наивно приписывая ей способность везде позаимствовать, везде поучиться, а в конечном итоге — обобщить, резюмировать и возглавить процессы развития мирового искусства?
Наблюдая работы молодых художников, легко заметить, с какой легкостью, словно поворотом рубильника «включается» в их произведения чужая стилистика и поэтика. Эпохи, школы, образы и символы составляют реквизитный набор, открытый и доступный для пользования. В силу закономерностей самой истории накопилось в общественном сознании интуитивное представление о том, что самые разные явления искусства по-своему ценны и не делятся на «лучшие» и «худшие».
И поскольку все они по-своему хороши, «значит» все они так или иначе относительны и временны и не обладают окончательной, абсолютной значимостью.
Мастера прошлого добывали свои знания и свои эстетические критерии нелегким трудом — зато и ценили их как откровение, как секрет мастерства. Сегодня эти же самые знания и критерии — в любом количестве и любом сочетании — не откровение, а рядовые страницы необъятной хрестоматии мировой культуры. Осваивают их деловито, без лишних эмоций, как и положено осваивать справочник, учебник, хрестоматию. «Хороша любая форма, лишь бы она помогла донести мысли автора до зрителей», — пишет молодой художник, излагая свою творческую программу.
В сущности, мы имеем дело со своеобразным интеллектуальным романтизмом. Когда-то, анализируя «романтическую иронию», Гегель отмечал, что классические формы и образы искусства перестают быть для романтика сокровенной истиной, составной частью его собственного сознания. Когда законы искусства задаются извне, художник может уже «играть» с любыми принципами и законами искусства, переключать с легкостью стиль своих произведений и вкладывать в них неожиданный подтекст, прикасаться к античности, средневековью и Возрождению без священного трепета, но с профессиональной непринужденностью.
Такое отношение художника к искусству подобно (трудно отделаться от этого впечатления) отношению актера к своей роли — того актера, который даже в состоянии перевоплощения явственно помнит, что роль — не совсем реальность, а принадлежность условного мира сцены. Репетируя и разыгрывая классические мотивы и схемы искусства (критика иногда участвует в этих инсценировках и переодеваниях), художники адресуются к наследию по-свойски; иногда кажется, будто они «поддразнивают» даже старых мастеров.
Как всегда, здесь бывает два полюса: в худшем случае — жалкая фамильярность, в лучшем — нечто иное. Художнику важно избежать безвольного подчинения великим образцам, которое пугает его многочисленными уродливыми примерами добровольного рабства, но столь же необходимо избежать издевательского пародирования, примеры которого ему тоже известны. Его целью является художественный язык, который был бы пригоден для общения с долговременными ценностями искусства, притом лишен нерассуждающего пиетета, но в то же время избавлен от пошлой несерьезности, издевательского сарказма и пустой формальной игры с «самоцветами» художественного наследия.
Естественно недоумевать: с какой стати художник изображает советских партизан в ключе Джотто? Какой прок делать парковую скульптуру, декоративную керамику или гобелен по законам доисторической пластики, средневековой фрески, да еще вводить туда сугубо мифологические образы «древа жизни», птиц и зверей и т. д.?
Поддаваясь этим недоумениям и опасениям, легко, правда, потерять из виду одно существенное обстоятельство: молодой художник пытается отнестись к наследию без официального

чинопочитания, но так, как обращаются в нормальной семье младшие к старшим — доверительно, без страха или недоверия, с улыбкой доброжелательности. И все же приходится признать, что в общем балансе художественной культуры уменьшилась доля непосредственной и «наивной» радости бытия и познания, свойственная и натюрмортам Кончаловского, и декоративной пластике Коненкова, и мозаикам Дейнеки. Рядом с ними поколение 70-х годов не может быть названо «откровенным».
Иногда художники как бы скрывают от посторонних свое лицо, свои чувства и умонастроения, хотя могли бы, наверное, выразить их ярко и впечатляюще. Есть умелые рисовальщики, имитирующие неуклюжесть и неумелость, есть одаренные колористы, работающие в крайне скупых, почти монохромных тональностях. Есть прирожденные портретисты, принципиально сторонящиеся открытого психологизма, и так далее. В общем, молодые мастера немало умеют, да не всегда хотят проявить свое умение полностью, до конца. Сами, никого не дожидаясь, накладывают на себя суровые ограничения, запрещают себе открыто декларировать авторские идеи, подробно повествовать, морализировать или демонстрировать свой профессионализм. Пластическая ясность, получаемая обычно посредством четкого графического рисунка, сочетается со своеобразной непроницаемостью внутреннего состояния.
Мы привыкли, что из произведения можно многое «вычитать» о его авторе: его темперамент, склад характера, умонастроения. В искусстве молодых все это настолько уходит куда-то в подтекст, что возникает странное впечатление значимого умолчания. Предмет, пейзаж, декоративные формы, человеческие фигуры вырисовываются перед глазами как, вроде бы, неотвратимая реальность, но реальность, так сказать, безголосая. Истолковывать ее можно по-разному, но далеко не всегда у нас есть гарантия того, что наше толкование достоверно. Автор — вернее, заложенный в произведении образ художника — не торопится обнаружить перед нами свои сокровенные движения и импульсы, не нарушает молчания, будто приглашая зрителя погрузиться в такое же остраненно-медитативное состояние.
С таким искусством критику может быть очень легко — когда есть готовность придумать и представить остроумную и красивую концепцию (причем, заведомо ясно, что к самому искусству она будет иметь косвенное отношение). Или очень трудно — если критик неосторожно вознамерится решить тайну и догадаться, о чем, собственно, молчит зоркое и скрытное искусство, пристально наблюдая окружающее и отгораживаясь от толкователей самой пристальностью наблюдения.
Значимое молчание (называемое иногда минус-приемом) обычно знаменует переломный период в развитии искусства. Когда-то Караваджо отказался от изощренного изящества и классических канонов в живописи, и это было воспринято как дерзкое, непокорное «молчание», недвусмысленно подразумевающее отказ от велеречивого живописания и патетического возвеличения всего того, что было принято возвеличивать. Такой строй и лад художественного образа требует особенных, неординарных способов искусствоведческого осмысления, которые максимально отвечали бы своему материалу.
Итак, мы вплотную приблизились к проблеме соответствия материала и метода. Искусство молодых при всем его «многоязычии» обнаруживает признаки определенной системы. Разумеется, они выглядят в моей статье по необходимости эскизными, бегло намеченными, но уже вырисовывается вопрос: какими способами сможет критика одолеть и освоить сложное единство, явленное ей в облике искусства «семидесятников»? Вопрос не из легких.
Критика уже убедилась в том, что художественная культура 70-х годов трудна для прямой и непосредственной интерпретации. В самом деле, как найти подход к искусству, которое простирает свой диапазон от откровенной плакатной броскости до сосредоточенной медитации, от умудренного «знаточества» до фольклорной (и псевдофольклорной) наивности? Кажется не простым делом освоить и объяснить творческое сознание, которое выдвигает драматические социально-нравственные заботы, но при этом пользуется такими средствами, как ироническое «лицедейство» и атрибуты свободной карнавальной игры. Да еще и отличается при этом немалой скрытностью и «молчаливостью», предпочитает сосредоточенного и неразговорчивого героя и охотно прибегает к скрытому иносказательному подтексту или целой системе подтекстов. Перед лицом такого художественного творчества критика не сможет обойтись без особого многомерного восприятия и осмысления новейших произведений, без умения осваивать их одновременно извне и изнутри, прямо и косвенно, серьезно и с крупицей иронии, констатируя факты и прибегая к метафорам. Невозможно отрицать, что предмет критики приобретает парадоксальные черты. С одной стороны — пластическая ясность и конструктивная построенность, с другой — сдержанность и «замкнутость», суровое самоограничение в тематике и стилистике (вплоть до стилизации под непрофессионализм); но есть еще и третья сторона — то самое, что некоторые критики называют «незамкнутой структурой образа».
Самонадеянно думать, что мы уже знаем многое, а скоро узнаем все о механизмах сочетания этих образно-пластических средств. Критике предстоит еще собраться с силами, чтобы сделать ответственный шаг — научиться достоверно связывать новую проблематику пластической формы и образного смысла с современной общественной проблематикой, точнее говоря — компетентно читать язык искусства как социально-философский язык и свидетельство определенной позиции.
И еще: многоликость и творческое разнообразие новых явлений в искусстве 70-х годов восходит к обширности историко-духовных ориентаций художников. Если мы собираемся исследовать феномен «семидесятников» в его соотнесенности с широкой панорамой современной и былой художественной культуры (что, по-моему, обязательно), то нам не миновать общих методологических проблем, объединяющих и обременяющих все искусствознание в целом. Критика никогда не была изолирована от того, что происходило у ее ближайших коллег, но, может быть, как раз сейчас она приобрела бы еще больше, если бы стала специально разбираться в обширном хозяйстве и инструментарии историков искусства.
Существует, например, старинная, но далеко еще не исчерпанная «культурология», давно уже увенчанная трудами М. Дворжака, а еще ранее — Я. Буркхардта. Если наша критика расположена изучать свой материал комплексными методами (которые единственно пригодны, когда речь идет о незамкнутой художественной системе, ориентированной на другие системы), то критике не обойтись без исследования совокупного «духовного универсума» большой эпохи, без сопоставления художественных закономерностей изобразительных и декоративно-прикладных искусств с образностью и стилистикой литературного творчества 70-х годов, современного научного знания (да, и оно обладает образностью и стилистикой), с творчески-духовными исканиями киноискусства, театральной сцены, публицистики и так далее.
Среди прочих специализированных орудий критика имеет право занять свое место и социальная психология, оперирующая такими понятиями, как групповые ценности, коммуникативные модели и прочее. Социологические дисциплины полезны в плане изучения зрительного восприятия; оно тоже немало говорит о внутренней структуре и содержательном наполнении самого искусства. Например, явно расширяется категория зрителей, которые испытывают склонность к сложному, зашифрованному искусству. Вряд ли они завоюют большинство в практике выставок, но речь идет не о количестве или процентном отношении, а о том, что, наряду с традиционным и усердно изучаемым «узнаванием» возрастает в процессах восприятия искусства удельный вес «разгадывания» непонятного, исследования неизвестного. Симптомы такого подхода к искусству чрезвычайно многозначительны.
Можно было бы попытаться определить здесь свое отношение к семиотическим методам, гештальтпсихологии и некоторым другим орудиям искусствоведческого анализа. Но еще важнее напомнить всем (и самому себе), что неуместно применять тонкие инструменты исследования как примитивные «универсальные отмычки», которые якобы открывают все на свете. Ни одна методика сама по себе не чудодейственна, любая требует дополнений и корректив со стороны других методик. Чтобы это не выглядело механическим суммированием, необходимо задумываться и о том, что станет главным стержнем критики, если она не хочет быть всеядно-эклектической. Проблема аморфности и умной безликости художественной критики не снята с повестки дня. Подобно многим произведениям современных художников, критический опус новейшего образца бывает наредкость уклончивым. Он не торопится демонстрировать открыто, чего хочет автор, что он декларирует и что отстаивает. Может возникнуть впечатление, что эрудиция пишущих подчас нужна им только для того, чтобы более или менее умело дирижировать перекличкой умов — Аристотель и Бахтин, Вёльфлин и Бодлер, а своего голоса как будто и нет, а если и есть, то произносит он какие-то загадки и парадоксы. Словно нет желания говорить от себя, или нечего сказать, кроме невозмутимых, но «возмутительных» по своей хитроумной двусмысленности формул. То ли еще не созрели, то ли состарились уже в колыбели, но если серьезно, то что же побуждает людей скрытничать?
Еще раз оглянемся на способ бытия современной художественной культуры, может быть, она подскажет какой-то ответ. Создатель живописного произведения и плаката, театральной декорации и мелкой пластики полагается сегодня на внимательных, понимающих зрителей, самостоятельно думающих и способных к интуитивному постижению искусства. Художнику, наверное, страстно хочется верить в своего зрителя, надеяться на его внутреннее зрение и духовный потенциал, а не обращаться с ним так, как обращаются с малым ребенком, требующим постоянного надзора, руководства, наставления. Современное искусство исходит, если можно так выразиться, из «презумпции зрелости», то есть основывается на предположении, что адресат художника являет собой самостоятельную, зрелую в духовном плане личность, которой не нужны общепонятные, азбучные истины, откровенные излияния лирического толка, декларативные жесты и прочее и которая интересуется скорее сложными, многоплановыми образными конструкциями, для осмысления которых требуется не мимолетное (и скоро забываемое) узнавание, а самостоятельная духовная работа с немалым напряжением внутренних сил.
Критика не может быть посторонней по отношению к общим закономерностям развития художественной культуры. Она также уже основывается и дальше будет основываться на «презумпции зрелости».
Не могу сказать уверенно, существует ли уже сейчас пресловутая «новая критика», да это мне и безразлично. Не безразлично другое: ощутимые вокруг нас провозвестия нового и своеобразного строения художественной культуры в целом, ее состояния и самочувствия. На эту тему размышляют сейчас, в конце 70-х годов, художественные критики. Да и каждый из участников нашей дискуссии должен был, хотелось ему этого или нет, сформулировать свои методологические взгляды перед лицом проблемы семидесятых, затрагивая ее прямо или косвенно, осторожно или уверенно, отрицательно или утвердительно. Получилось так, что эта проблема стала общим центром тяжести для разных, противостоящих друг другу или непересекающихся мнений.



«Торс». Гранит

Скульптор Шелов

Нелли Климова

«Пугачев». Раскрашенное дерево

Памятник адмиралу Ф. Ушакову. Саранск, Мордовской АССР





За последние два десятилетия (со времени окончания в 1965 году Строгановского училища по классу профессора Е. Белашовой) портреты, тематические композиции, мелкая пластика, медали Вадима Шелова постоянно появляются на различных выставках. Он автор ряда памятников: адмиралу Ф. Ушакову в городах Темникове и Саранске Мордовской АССР; Ю. Гагарину в Казахстане; московским школьникам, не вернувшимся с фронтов Великой Отечественной войны и других.

Шеловым выполнены также рельефы для теплоходов «Мария Ульянова» и «Тихий Дон», мемориальная доска авиаконструктору С. Лавочкину на улице Горького в Москве, ряд надгробий на Новодевичьем кладбище.

Широк и разнообразен диапазон творческих интересов скульптора. Его деятельной натуре тесны рамки одного, раз и навсегда выбранного жанра.

С одинаковым увлечением и серьезностью относится он к любой задаче, будь то исполнение заказа на серию медалей или создание монумента, обнаруживая склонность к синтетическому взгляду на предмет своих занятий.

Вадим Шелов работает почти во всех скульптурных материалах, не разделяя их на «любимые» и «нелюбимые» и не отдавая явного предпочтения одному перед другими. Такое «всеприятие» скульптора идет не от невнимания к пластическим возможностям материала. Наоборот, его работы показывают тонкое чувство и знание автором природы каждого из них. Однако умение раскрыть их свойства, обнаружить достоинства не является конечной целью для Шелова. Материал служит ему инструментом для выражения волнующей его темы, он интересен скульптору в той мере, в какой отвечает замыслу его новой работы.

Когда Вадиму Шелову заказали портрет Емельяна Пугачева для готовящейся в Государственном Историческом музее выставки к 250-летию пугачевского восстания, было известно, что по соседству с ним в зале должен стоять мраморный портрет Екатерины II работы Ф. Шубина. Данное обстоятельство определило желание скульптора противопоставить мраморному бюсту императрицы изображение человека из народа, максимально заострить контраст между двумя историческими личностями, чтобы это прочитывалось уже в самом материале и исполнении замысла. Так появилась среди произведений Шелова голова Пугачева, выполненная в дереве и раскрашенная в традициях русской народной скульптуры. В резкости ее нарочито простых, словно «рубленных» форм, напряженном ритме вертикальных и горизонтальных членений, сочетании горячих красных и охристых с сине-черными цветовыми отношениями отчетливо обнаруживает себя яркий характер Пугачева, открывается социальная сущность его личности.

Иной настрой отличает композицию, состоящую из рельефа «Гелиос» и круглой маски «Пан», созданных скульптором в 1965 году как отклик на поездку в Грецию, как воспоминание о встречах с искусством прекрасной Эллады. Соответственно замыслу избирается и материал, на этот раз майолика с металлом. Композиция скульптора далека от стилизаторской подражательности полюбившимся памятникам. Только в контурах кованой рамы «Гелиоса» можно уловить сходство с рисунком ионической капители, да в легкой раскраске рельефа угадывается намек на полихромную красочность античных статуй. Сам же рельеф строится как любой современный монументальный рельеф с почти одинаковым выносом по контурам и сближенным передним планом. Рядом с ним скульптор ставит круглую маску «Пана» с подчеркнутой ясностью больших объемов. Вместе обе работы создают настроение покоя и гармонии, подобное тому, которое оставило в душе художника встреча с античной пластикой. Привлекающая в этой работе сложность ощущений достигается автором немногими, точно найденными средствами. Стремление к лаконичности и ясности пластического выражения — одна из характерных черт творчества Вадима Шелова. Скульптор всегда «немногословен» в своих работах, бережно и экономно использует выразительные возможности «языка» пластики, не стремясь при этом к экстравагантным эффектам, которые нередко ошибочно ассоциируются с понятием «современности» мастера и его творческих устремлений.

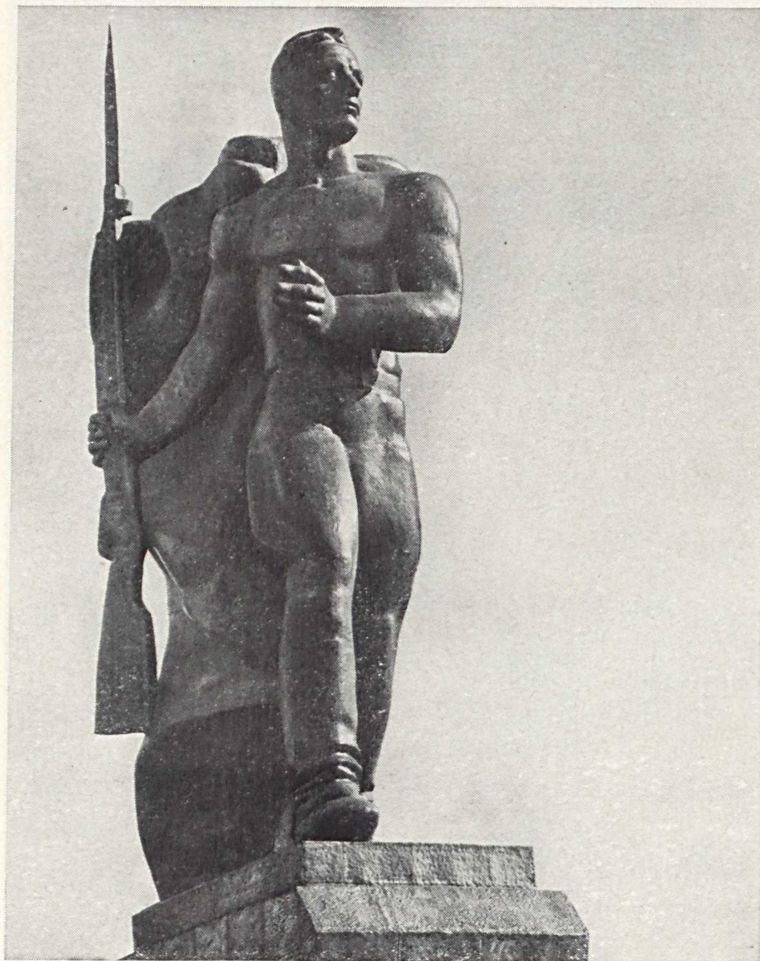
Шелов сам себя причисляет к «традиционным» художникам. Его продолжают интересовать «старые» проблемы в скульптуре — проблемы конструкции и веса, пространства и рельефа, ритмов и, конечно же, образа. «Искусство, — говорит он, — является не развлекательной, а моральной категорией и главный предмет художественного творчества — человек».

В интерпретации образов скульптором ощущается стремление к поиску

характерного, касается ли это фигурной композиции или портрета. За индивидуальным сходством автор ищет обобщающие черты человеческого характера или представляемого им явления. Образ юности, открытой и настороженной одновременно, проступает в портрете Саши Таратынова. Женственность и обаяние подчеркивает скульптор в мраморном портрете жены. Образ борца преобладает в портрете президента республики Чили Альенде.
Люди разных профессий и возрастов привлекают Шелова, но всех их

больших вещах большой выразительности образного содержания. Строгую напряженность вертикалей, подчеркнутую определенностью лепки в изображении Шекспира, сменяет спокойный по пластике рельеф с портретом Данте. Насмешливым, добрым и мудрым предстает в трактовке скульптора Сервантес.
К этому ряду работ принадлежат и четыре рельефа, посвященные теме блокады Ленинграда. «900 дней» — рельеф-заглавие. «Дети», исхудавшие и серьезные, стоят группой, прижавшись друг к другу. «Смерть» — женщина, склонившаяся над убитым. Отчаянью ее фигуры противо-

со всех точек проектируется на небо, как бы плывет по нему. Его объемное решение продолжает пластику горельефа с изображением Ф. Ушакова, расположенном на вогнутой, наподобии паруса, поверхности. Материал — золотистый дуб и кованая медь — удачно подчеркивают тему парусного флота, одним из создателей которого был Ушаков.
Последний по времени монумент Шелова в городе Юхнове представляет, пожалуй, самую большую удачу скульптора. Автору удалось здесь добиться эмоциональной наполненности образа, ничего не утратив из монументальных





объединяет небудничный настрой души, все они освещены любовью скульптора к людям героико-романтического склада. «Я люблю людей красивых, — говорит Шелов,— красивых в широком смысле, ибо «красота» не исключает многомерности образа или формы».
В этом плане показательны для скульптора его последние работы в граните — «Торс» и «Сидящая». Индивидуальность каждой модели здесь не мешает, но лишь подчеркивает общую красоту человека, славя красоту и незыблемость жизни. Сама форма, сама скульптурная плоть произведений говорит о красоте. «Скульптура не должна строиться пересечением сухих геометрических плоскостей или, наоборот, ускользающими сферическими поверхностями. В природе таких форм нет, — считает скульптор, — скульптурная форма должна распираться изнутри, как парус, наполненный ветром».
Чувство формы, как и чувство материала, органично для Шелова. Оно объединяет самые разные его работы, от больших до малых. В последние годы Вадимом Шеловым создана серия небольших, камерных рельефов в металле. Это портреты Данте, Шекспира, Сервантеса. По мнению автора, «музейный этап — это вторая половина жизни произведения. Первоначальная его жизнь должна быть сегодня, среди современников. У искусства нельзя, без ущерба для него, отнимать это его качество». Работая над портретами писателей, скульптор предназначает их для многочисленных сейчас личных библиотек, для современной квартиры. Отсюда их небольшой размер, их форма, рассчитанная на включенность в интерьер, декоративность. Умело владея искусством рельефа, автор добивается в этих не-

стоит спокойная уверенность солдат в рельефе «Защитники». Четыре небольшие кусочка металла, четыре самостоятельные темы вместе образуют единую композицию, полную глубокого психологического содержания.
По серьезности темы, строгости пластического решения рельефы Шелова родственны его крупным монументальным произведениям. Сам автор не разделяет для себя эти формы работы. «Скульптура, — говорит он, — искусство в основе своей монументальное, независимо от размеров». Именно потому так просто и естественно совершает он переход от малой пластики к произведениям монументального жанра, именно потому же и сами его работы, при всем их жанровом разнообразии составляют единое целое, без еще нередко бытующего в нашей практике иерархического деления на главные и подчиненные виды.
В 1979 году скульптор закончил работу над двумя крупными памятниками. Первый открылся в столице Мордовской АССР городе Саранске и посвящен замечательному русскому флотоводцу адмиралу Ф. Ушакову. (Вместе с Шеловым в авторский коллектив входили архитекторы Д. Витухин и В. Борисов.) Монумент расположен в центре парка Славы Мордовии (спланированного авторами памятника.) На двенадцатиметровой стеле из дубового бруса укреплен медный кованый рельеф с портретом адмирала, с одной стороны, и текстом — с другой. Венчает стелу трехматчевый фрегат из той же кованой меди. Сравнительно небольшие размеры сооружения соответствуют размерам паркового комплекса, а его расположение удачно ориентировано по солнцу. Фрегат

качеств пластического выражения. Четкий силуэт фигуры солдата, хорошо прочитываемый издали, при приближении раскрывается многообразием пластических форм, органично соединяющих статическую уравновешенность с динамикой движения. Немногие, скупо отобранные детали рождают широкий круг ассоциаций, обогащая общее впечатление от памятника.
Новая работа Вадима Шелова, как и все его предыдущие, не повторяя ни одну из них, в сущности продолжает все ту же тему, которая отличает творчество этого художника: она славит мир и человека в этом мире, утверждает силу добра и красоты.

Памятник Неизвестному солдату. Кованая медь

«Данте». Плакетка. Бронза

Пластические метаморфозы

Александр Бурганов

В июле в Москве в залах ЦДРИ состоялась выставка работ скульптора Александра Бурганова, созданных по впечатлениям поездки в Италию. Выставка привлекла внимание не только представленными на ней произведениями, но и своеобразным авторским решением экспозиционного показа. Редакция предложила А. Бурганову рассказать о том, как возникла идея такой выставки и какие принципы были положены в основу ее организации.

Фрагмент экспозиции выставки



Рисунок пером «Кони».



Рельеф. Бронза



Прямо на вас летит птица.
Она приближается. Еще мгновение, и она пронзит вас на вылет. Птица существует, чтобы летать, а художник, чтобы понять этот мир. Вы скажете: «А как же произведение искусства? Ведь и математики, и сантехники тоже заняты познанием мира».
Да, вы правы, но произведения искусства и выставки лишь форма упаковки нашей души. Главное в полете птицы.
Эта выставка посвящена впечатлениям о поездке в Италию. О чем она? Конечно об Италии, но прежде всего о нас с вами, ибо как бы далеко мы не ездили, в центре любого пейзажа стоит человек. Италия многолика. Тысячи художников приезжают сюда, чтобы прикоснуться к великому искусству прошлого и каждый увозит свой образ этой прекрасной страны.

Мне кажется, что между произведением искусства и выставкой как формой его демонстрации зрителю существует глубокое внутреннее противоречие.
Любое станковое произведение искусства создается как независимый и свободный от чего-либо внутренний мир. Оно сделано безотносительно к какому-либо помещению или пространству и все, начиная от размера, структуры и формы выражения, подчинено только одному — раскрыть эмоциональный замысел автора. В высоком смысле — это диалог между автором и миром, между его бесплотным эмоциональным замыслом и неодушевленной массой, которую он преображает. И вот, когда работа закончена, эти единственные и неповторимые, свободные друг от друга произведения искусства на всяких тележках, электрокарах, автобусах-пикапах, свозятся в одно, в сущности, складское помещение для того, чтобы из них была организована

выставка. Люди, входящие в это подобие комиссионного магазина, должны производить сами над собой сложную психологическую экзекуцию. Они должны мысленно изолироваться и отрешиться от реального пространства, поочередно застывая у каждой вещи, чтобы вновь вызвать в себе чувство интимности своего эмоционального диалога с природой. Мир дробится на тысячи мирков. Один наваливается и давит другой. Приходится беспрерывно забывать только что увиденное, чтобы вновь войти в неповторимую индивидуальную атмосферу следующего произведения. Путь зрителя, траектория его движения, уподобляется схеме лабиринтов.

А теперь вспомним древние соборы, состоящие из огромного множества вещей, но каждая из которых подчинялась общему пространственному решению, общей идеи мироздания. Безымянные, они как листья и ветки, лишь части чего-то большого, и привлекая к себе внимание, спешат исчезнуть, чтобы не мешать главному.

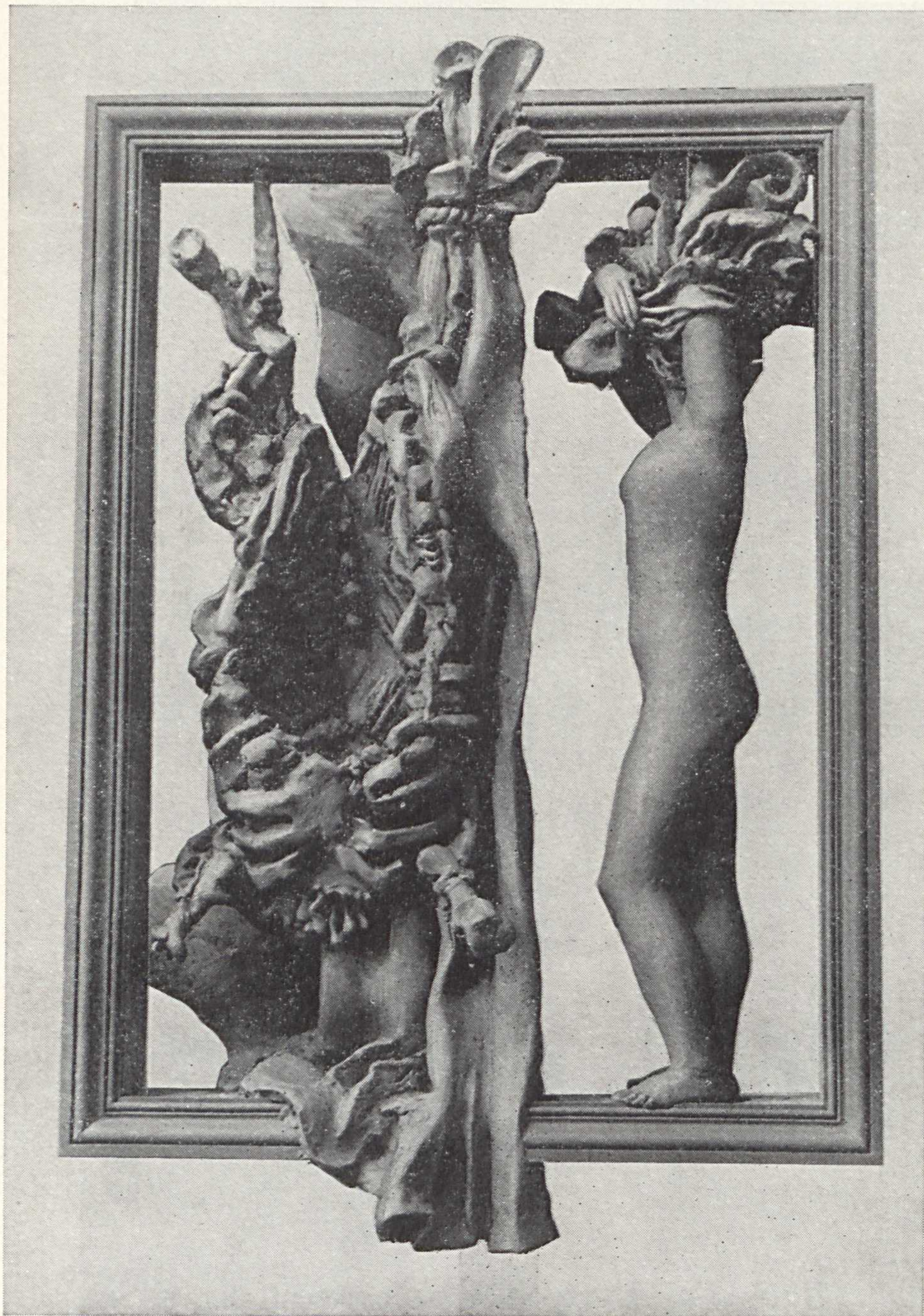
Вот почему уже давно я мечтал попробовать разрешить это противоречие созданием программной выставки, посвященной единому тематическому и эмоциональному образу, одним из главных условий которой будет предварительное пространственное и экспозиционное решение зала.

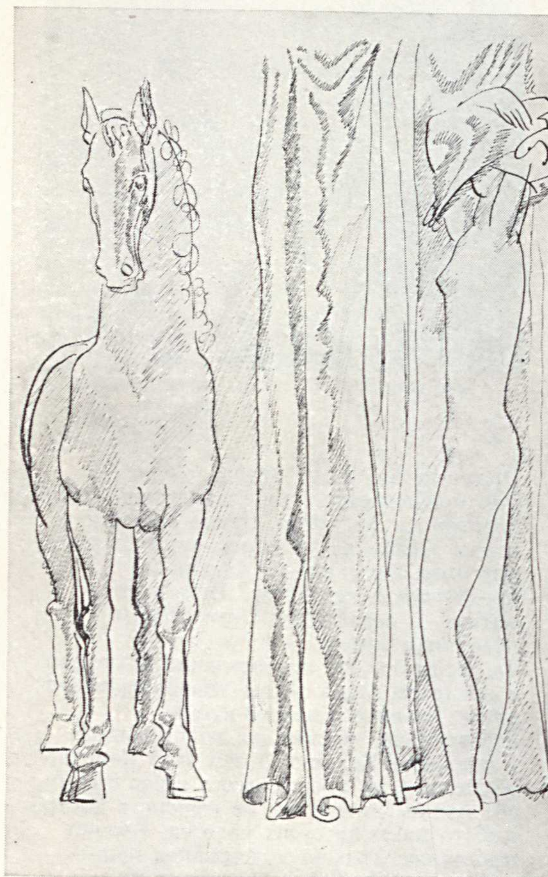
Не хватало только зала. Однако, когда представился случай осуществить задуманную идею, мечта столкнулась с горькой прозой. Оказалось, что в предложенном концертном зале, сплошь уставленном стульями, просто не было места для произведений искусств. Надо было отказаться от выставки или найти совершенно новый образ экспозиции. Вот тогда и родилась идея соединить музыку и скульптуру. Соединить функциональность концертного зала с функциональностью выставочной экспозиции, оставив внизу концертный зал, а над ним в воздухе, на высоких колоннах, расположенных между кресел, расставить скульптуры.

Вы входите в зал, и вашему взору предстает небольшая роща белых деревьев. Вы рассаживаетесь между ними, разглядывая сквозь ветви высоко проносящиеся облака. В это время вносят рояль. Начинается предварительная настройка виолончели. Наконец все стихает. Молчание. И вот первый серебристый звук. Призыв к началу преображения. Разламывается свод небес, реальное и нереальное, соединившись вместе, подхватывают вас и вы превращаетесь в скульптуру, парящую в воздухе, скульптура превращается в звуки, звуки в удары сердца, и все это, в едином движении, широкими кругами поднимается вверх. Чтобы осуществить этот образ, пришлось заняться конструктивными расчетами. Созданием устойчивых металлических колонн. И только затем композиционным и образным решением вещей, которые должны были составить единое целое между собой и предполагаемой музыкой. Так родились люди-цветы и люди-птицы, люди-страдания, и символы радости, все то, что отмечает вехами начало и конец жизни каждого из нас.

Как и музыка, эта выставка оказалась эфемерной. Окончился концерт, окончилась выставка. Остались только груды кусков и торсов, голов и крыльев, которые были созданы для определенного целого, прожили свою короткую и сладкую жизнь и теперь существуют как воспоминания о том празднике, ради которого они родились.

Скульптура в данном случае утратила свою вечность, но надо ли сетовать на это. Гораздо важнее образ, который остался в нашей душе. Ведь настоящая вечность лишь та, которая существует в пределах нашей краткой жизни.







«Картина в раме». Гипс

Рисунок пером

«Занавес». Бронза

Текстильные ритмы

Валерий Перфильев

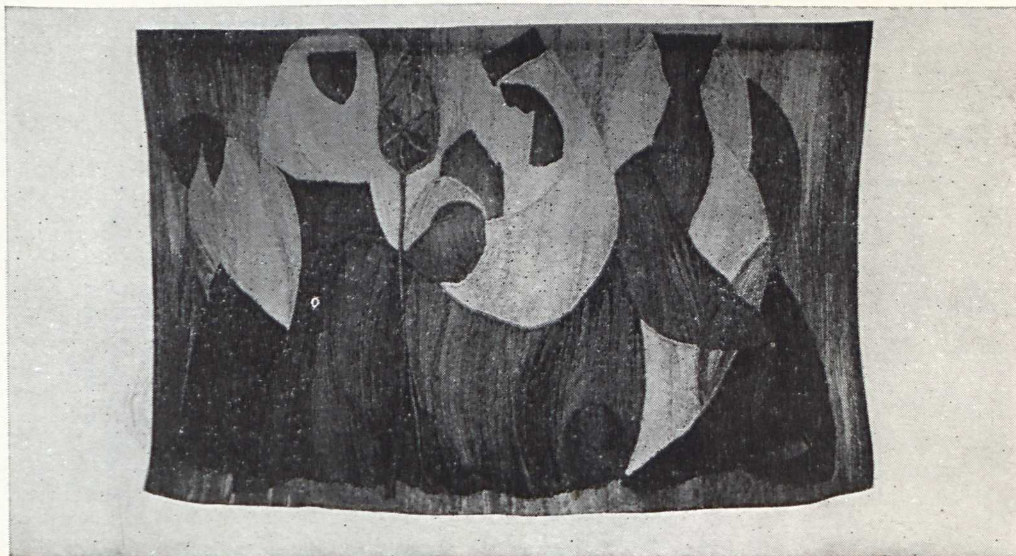
Р. Богустова

Гобелен «Весенний мотив». Шерсть, лен, смешанная техника, 1974

Гобелен «Пряхи». Шерсть, лен, гладкое ткачество. 1968



Современный гобелен, часто порывая свои родовые связи с собственно декоративно-прикладным творчеством, порой обращается к многозначным символико-метафорическим образам, вызывающим самый широкий спектр ассоциаций. Именно тот или иной образ сейчас во многом диктует автору и форму своего художественного воплощения. А сегодня она, как никогда, разнообразна.
Творчество Руты Богустовой, одной из ярких представительниц латышской школы гобелена, не только подтверждает эти процессы, но и с достаточной убедительностью демонстрирует различные возможности их конкретного претворения.
В своем творчестве Рута Богустова обращается к разным видам гобелена. При этом, анализируя ее произведения, вряд ли можно, да и нужно выстраивать их в строго последовательный хронологический и стилистический ряд. Произведения художницы объединяются скорее по типам. Так, на выставке, которая состоялась в Москве в конце 1978 года в Центральном Доме литераторов, ее гобелены совершенно отчетливо и естественно объединились в три основные группы: плоские, сюжетно-декоративные гобелены, объемно-пространственные и гобелены, в которых в равной степени используются и плоскостные и пространственные элементы. Каждая из групп по-своему оригинальна и выразительна.
Среди наиболее интересных сюжетных композиций — «Пряхи» (1968) и «Латгальская керамика» (1969).
В «Пряхах» три крупные стилизованные женские фигуры приземистых пропорций почти полностью заполняют весь фон гобелена. Им даже тесно в его рамках. Полновесность этих округлых фигур, очерченных плавными дугами контуров, мягкость и теплота терракотовых, золотисто-зеленоватых и голубоватых тонов вносят в композицию особую ноту спокойствия и гармонии.
Гобелен словно написан широкой кистью, смешанными на палитре красками, уверенно, на одном дыхании, когда единственный и точно взятый мазок строит пластическую форму.
Характерно, что живописно-декоративное богатство этого гобелена напоминает некоторые полотна известной латвийской художницы Джеммы Скулме. Причем Рута Богустова достигает не только богатой нюансировки цвета, но и создает в произведении совершенно определенный образный строй, своим эпическим началом близким к образам латышского народного искусства. Выбранный художницей



сюжет — по сути своей словесная формула ткачества, ведь изображаются работающие пряхи — получает в этой работе емкое и удивительное точное решение. Рута Богустова сумела вызвать у зрителя, созерцающего размеренный ритм движений прях, почти реальное ощущение неспешного процесса прядения, который материализуется на его глазах — перед ним уже готовый гобелен. Другой сюжетный гобелен «Латгальская керамика» отличает, при большей индивидуализации фигур, схематично-условное решение характерных поз керамистов. Он более жесткий по рисунку и конструкции, точно вся композиция подчинена геометрии вертикальных и горизонтальных переплетений нитей и фактура поверхности — плотная и ровная служит закреплению этих фигур в тканой плоскости гобелена. Поэтому они смотрятся как плоские декоративные пятна, отчего и весь гобелен более декоративен.

В гобелене «Дождь» (1971) плоскость уже не имеет определяющего значения. Она лишь основа, на которой в определенном порядке, ритмически чередуясь, размещены прорывы — впадины, в которых будто скапливаются потоки дождя, сливающиеся вниз крупной капелью.

Если определенность ассоциаций, вызываемых «Дождем», лежит на поверхности, то в гобелене «Янтарный берег» (1972) Рута Богустова идет значительно дальше по пути метафорически-декоративного раскрытия образа. Неправильной формой и густым золотистым колоритом это круглое полотно напоминает кусок янтаря. Подвешенное на тонких нитях с обнаженными в некоторых местах нитями основы, оно точно разорвано какой-то внутренней силой. Фактурой тканой поверхности — то плотной, то разреженной, волнистыми, сплетающимися и разбегающимися прядями, похожими на волнующуюся поверхность моря, художница талантливо творит красочную поэму о Балтике.

Сходно с этой работой по романтическому образному строю и композиционному решению мягко колышущееся «Море» (1976), синевато-голубовато-охристых тонов.

Наиболее интересными и оригинальными по замыслу представляются объемно-пространственные гобелены Руты Богустовой.

Полностью отказываясь от плоскости, она создает текстильные композиции, в которых пространство — элемент художественной формы в той же мере, как и плоская, сотканная поверхность. Это не иллюзорное пространство, раскрывающееся на плоскости, и не пространство перед гобеленом, но физическая данность, со своим собственным измерением. И оно вычленяется, фиксируется, оформляется оболочкой, сотканной из шерсти, льна, сизаля. Ее гобелены, и тут следует отметить, что в этих поисках Рута Богустова не одинока, действительно можно назвать мягкой тканой декоративной скульптурой, столь далеки они от того, что обычно понимают под гобеленом.

Но дело не только и не столько в названии. Важно отметить изменение самого принципа мышления художника, работающего в ткачестве.

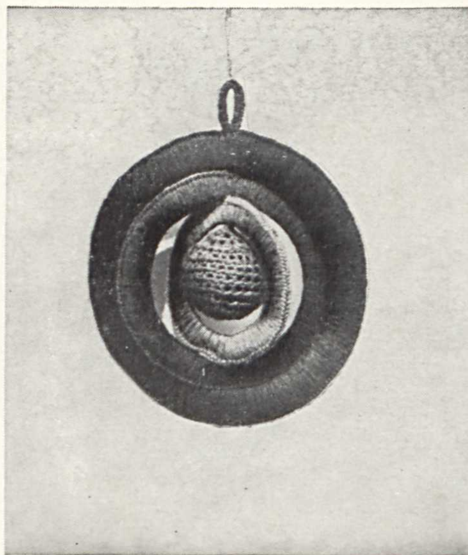
Возможность оперировать объемными формами раскрывает новые пути развития традиционного искусства гобелена, дает ему новую жизнь в интерьере, который не просто оформляется декоративным пятном, но формирует особую, притягательную пространственную среду, насыщая ее ранее совершенно неожиданными художественными эффектами.

Пусть еще не всегда удачно решены именно эти задачи и порой вокруг таких гобеленов возникают споры, однако следует признать их несомненное и важное качество — способность активно войти в архитектуру.

«Музыка» (1974) Руты Богустовой с достаточной яркостью показывает этот своеобразный тип современного гобелена. Тринадцать вертикальных объемов разной толщины, вытканных из мягких материалов — шерсти, сизаля, напоминающие трубы органа, составляют пространственную композицию, объединенную одной темой — музыка. И именно



Композиция «Арлекин».
Шерсть, сизаль, смешанная техника. 1975



Текстильные миниатюры. Лен, сизаль. 1978



Композиция «Кактусы». Сизаль. 1978

ей подчинена пластическая и цветовая композиция. Размер и толщина труб, их колорит с разнообразной гаммой насыщенных и постепенно затухающих тонов, передают всю сложную и величавую по силе впечатления музыкальную мелодию. Она только задана пластической формой, но индивидуальное ее восприятие может колебаться в самых широких пределах. Раскрываются самые широкие перспективы при введении этого гобелена в архитектурное пространство, поскольку средствами его различной компоновки, пластикой, цветом, фактурой, пространственными цезурами, можно создавать в интерьере оригинальную, эмоционально окрашенную среду.

Новый этап в творчестве Руты Богустовой — композиция «Арлекин» (1975). В нем нашли свое последующее выражение важные и принципиальные моменты художественных поисков художницы.

Контрастное сопоставление мягких плетеных бус из шариков, сквозных, обтянутых шерстяной ниткой колец разного размера и цвета с вытянутыми, остроконечными, веретенообразными формами создает у зрителя ощущение возможного и всегда неожиданного манипулирования всеми частями, словно предназначенными для свободной и сказочной игры.

Художественно-образный акцент в этом произведении переносится уже полностью на игру с ткаными формами как основной фактор бытования гобелена в интерьере.

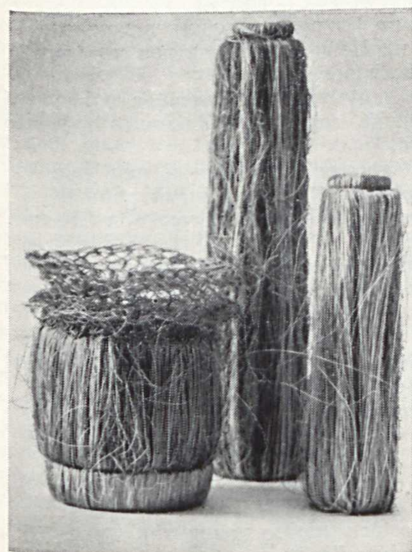
В том же ряду лежит увлечение Богустовой созданием тканых натюрмортов и миниатюр, воссоздающих природные и растительные формы. В них она демонстрирует не только мастерское владение техникой ткачества, но и образное мышление мягкими пластическими объемами.

Есть у Руты Богустовой несколько интересных крупных объемных композиций, в которых она создает тканые скульптурные формы, строя их из элементов то подвешенных к потолку, то установленных на полу, сочетая их по принципу пластического и цветового соподчинения либо контраста.

Надо сказать, что каждая из них обладает собственным, совершенно особым и индивидуально окрашенным пространством, с которым, в свою очередь, можно еще работать, придавая ему необходимую в каждом конкретном случае и месте активность, художественно обыгрывая мягкость ограничивающего его материала, используя широкие эстетические возможности техники ткачества.

Очевидно, что самые разнообразные художественные решения имеют право на существование. И можно понять увлечение художницы внешне эффектными и красивыми объемно-пространственными композициями и высокопрофессиональной игрой с гобеленом, однако хотелось бы пожелать, чтобы она не оставляла работы и над другими его более монументальными видами.

Творчество Руты Богустовой, оригинальное и своеобразное, показывает, что современное художественное ткачество интенсивно развивается. Идут плодотворные поиски в самых различных направлениях, и мы вправе ожидать, что гобелен будет активно входить в нашу эстетическую среду.



Гобелен «Море».
Шерсть, лен,
смешанная техника.
1976

Город—театр, народ—актер

Валентина Ходасевич

Театральные работы и живопись Валентины Михайловны Ходасевич (1894—1970) хорошо известны специалистам и любителям искусства. Однако мало кто знает, что последние десять лет жизни Валентина Михайловна была занята литературным творчеством. Мы предлагаем вниманию читателей отрывки из ее воспоминаний, в которых рассказывается о новых массовых театральных зрелищах, возникших в 20-е годы. Редакция предполагает продолжить публикацию воспоминаний В. Ходасевич.

Вскоре после Октября появились в Петрограде для нового зрителя новые формы театрализованной агитации — «Массовые действа и зрелища», и новые театры — «Народная комедия», «Синяя блуза», «Стройка», агитбригады и т. д., и робко намечались кружки самодеятельности.

Время было трудное, жестокое — время военного коммунизма, блокады, интервенции, разорения, голода и холода. Материальные возможности были минимальными. Спектакли были бесплатными. ...Основными украшателями Ленинграда в дни революционных праздников и энтузиастами этого дела в 1920-е годы были театральные художники Т. Бруни, В. Басов, Е. Якунина, Г. Коршиков, я и архитекторы А. Оль и В. Щуко.

*

В первую же годовщину Октябрьской революции мой муж и я включились в «праздничную» работу. Андрей Романович (Дидерихс) оформил Самсониевский мост. В осуществлении проекта участвовал архитектор В. А. Альванг. К перилам моста было прикреплено штук десять-двенадцать высоченных мачт с большими цветными парусами. Мост только что назвали именем Степана Разина и хотелось создать живописное впечатление разинской армады. «Очень красиво, но как бы эти паруса не утащили с корнями мост», — сказал Горький.

Я сделала рисунки нагрудных значков с графическим изображением разных эмблем: Труд, Просвещение, Война, Единение рабочих и крестьян и другие. Они раздавались на улице бесплатно. Значки были из картона, а к ним приклеены банты из ярко-красной атласной ленты с булавками. Каждый приколовший значок нес на себе кусочек праздника.

*

В конце мая 1920 года товарищ Зорин из Петросовета, архитектор академик Иван Александрович Фомин, режиссер Сергей Эрнестович Радлов и я едем на еле живом громыхающем открытом фордике по Каменноостровскому проспекту на Каменный остров выбирать место для постройки сцены-эстрады и деревянного амфитеатра, которые должны быть срочно построены ко дню открытия 20 июля первых в мире домов отдыха для трудящихся.

Объезжаем ямы провалившихся мостовых, из которых торчат кузова автомобилей. Кое-где «наведен порядок»: ямы огорожены ржавыми железными кроватями, поставленными на ребро. Трамваи не ходят. Кажется неправдоподобным, что правительство решило в такую разруху открыть в Петрограде первые дома отдыха для рабочих в национализированных богатейших особняках и дачах на Каменном острове. Уже обдуманы и развлечения будущих отдыхающих. А нас привлекли для осуществления этих культурно-просветительных мероприятий. Времени мало. Размахнулись широко. Не выполнить нельзя. Очень уж политически важно это дело. Нужно подкормить и приободрить рабочих с восстанавливаемых заводов и фабрик. Мы, привлеченные к этой работе, едем и волнуемся — справимся ли? Дело не шуточное — это уже созидание нового. Воображение начинает бурно работать. Объехав весь Каменный остров, мы нашли замечательное место для Театра домов отдыха: небольшой круглый пруд, посредине островок, весь заросший тополями, елями, березами и кустами, возвышается над водой метра на три. С одной стороны на берегу перед прудом большая поляна — прекрасное место для постройки большого деревянного амфитеатра на десять тысяч человек. Лучшего места не найти. Сама природа подсказывает архитектурное решение: на острове надо построить помост-сцену, выходящий на воду, и соединить его с берегом высоким мостиком так, чтобы под ним могли проплывать лодки. Начинается строительство.

Нужен был политический, агитационный, но вместе с тем доходчивый и веселый спектакль, а приемы, выработанные Радловым и мной в театре «Народная комедия», и состав его труппы вполне соответствовали таким задачам. Радлов быстро сочинил сценарий на тему «Блокада России». Разработанные сцены сразу же давались в работу актерам. В Народном доме начались репетиции. Попутно мы сообщали Фомину наши выдумки и пожелания, чтобы он мог их учесть при постройке сцены. Пришлось вырубить кое-какие деревья на островке. Несколько берез при настиле досок «обходили», они стали постоянной декорацией и к ним можно крепить детали оформления спектаклей. Кусты и ели сзади и с боков настила служили кулисами, как в театре. Фомин, без проектов и предварительных чертежей, со своими учениками и рабочими (саперы-красноармейцы) на месте делал обмеры и расчеты. Материалом для постройки амфитеатра и сцены служили бревна, обвитые обрывками колючей проволоки (остатки обороны Петрограда от Юденича), их пускали в дело целиком или распиливали на доски. Фанеру привозили из города.

В мои функции входит оформить инсценировку, сделать эскиз щита-плаката Театра домов отдыха, отвечать за сроки и качество всех изомероприятий на Каменном острове, а также инспектировать внутреннее убранство домов, где будут жить отдыхающие. Работа начинается. Художник С. В. Чехонин с молодежью уже действуют: компонуют и расписывают декоративные панно, эмблемы, плакаты, лозунги и стяги, которые должны быть водружены и развешаны на основных площадях и аллеях.

Первая большая площадь, после въездной аллеи с моста на Остров, названа площадь Народных собраний. В центре сооружены постамент и леса. Скульптор Блох лепит из гипса десятиметровую фигуру «Пролетарий» и говорит, что решил «переплюнуть» размерами «Давида» Микеланджело. Работает Блох с помощниками без отдыха. Ночью разжигают костры. Скульптура «Пролетарий» доставила Блоху и мне много неприятностей. Внезапно наезжала ведающая всеми мероприятиями на Острове революционная тройка из Петросовета... Вижу расстроенные лица товарищей, бурно объясняющихся с Блохом, который настаивает, что «Пролетарий» хорош, и справедливо говорит, что если бы он и согласился приделать фиговый листок, то это невозможно — леса разобраны, да и гипс кончился. В перепалке забыли о моем присутствии, переругались и называли все своими именами...

Звуки барабанов и духового оркестра... Приближаются отдыхающие, собранные в колонны с заводов и фабрик.

Первое, что встречало миновавших мост, соединяющий город с Каменным островом, — массивная деревянная арка с ростральными-пра-пра-правнучка Римских триумфальных арок (архитектор И. А. Фомин). Отсюда начиналась аллея, ведущая вдоль Невки к площади Народных собраний. Ветер с моря весело треплет морские флаги, а вдоль аллеи клумбы, засаженные яркими цветами. Откуда только взяли эти цветы?! Аллея подметена и посыпана песком. Это начало было ошеломляющим контрастом с разрухой, завладевшей городом. Изнуренным гражданам Петрограда трудно было такое переварить.

Отряды идущих растянулись по всей аллее, первые ряды уже вступали на площадь, и, окончательно ошеломленные, останавливались перед скульптурой непристойно белого, гипсового, мускулистого «Пролетария» и медленно обходили его вокруг. Начались такие высказывания, что хоть я и помню их, но неловко это написать, хотя многое было даже остроумно.

Приехавшие члены Петросовета, районных Советов депутатов и наши руководители из тройки помрачнели и говорили между собой: «Надо срочно сделать выводы, так оставлять нельзя. Что же вы смотрели, товарищи?» (Но ведь пока были леса — многого не было видно).

Вокруг площади врыты шесть столбов, на них укреплены большие щиты. На каждом слова, их обрамляют орнаменты из плодов, цветов и орудий труда. Все вместе образует фразу: «Мы превратим весь мир в цветущий сад». У каждого дома отдыха щит с номером. Это очень ярко и красиво расписано по эскизам Чехонина, которого тогда никто не мог превзойти в шрифтах и орнаментах.

Блоха обязали за ночь, чего бы это ни стоило, надеть на «Пролетария» фартук (дадут сколько угодно рабочих, чтобы сделать лестницы-леса). Фартук сделали из листов фанеры с угловатыми складками, а кое-что пришлось отбить. На утро у Блоха был сердечный припадок.

В домах все было готово к торжественному приему отдыхающих, которые еще не подозревали, какие они счастливцы. Их встречали коменданты домов и обслуживающий персонал. Из домов несется граммофонная музыка. Попадая внутрь, люди шалеют от непривычно богатой и пышной обстановки, ходят на цыпочках, говорят шепотом. Пища была по тем временам сказочная и обильная: сгущенное молоко, сахар, яйца, каши, картошка — до отвала, и даже мясные блюда! Хлеба — вволю!

Дня через три после открытия по Островам ходили довольные люди. Купались, ловили рыбу на Невке... и через две недели они уезжали в город трудиться здоровяками.

Не зря, и очень вовремя, была задумана эта массовая и в своем роде «монументальная» пропаганда, правда с большими трудами и риском осуществленная.

Надо удивляться, какие чудеса творят люди, когда они увлечены работой и вдохновлены целью. В назначенный день 20 июля 1920 года состоялось открытие домов отдыха и Театра домов отдыха на Каменном острове.

Спектакль «Блокада России» состоял из трех отделений: «Интервенция Антанты», «Нашествие Польши», «Торжество Всемирного Интернационала».

Остров с эстрадой изображает Страну Советов. Мирный труд советских людей нарушают империалисты. Из-за острова выплывает ялик, декорированный под боевой броненосец с башней и пушками. На нем карикатурный адмирал лорд Керзен — артист Константин Эдуардович Гибшман. Он обозревает Страну Советов в длинную подзорную трубу. Его замечают советские рабочие, обороняются и после разных приключений он принужден бултыхнуться в воду. Мирный труд продолжается.

Но империалисты продолжают свои грязные происки и подсылают польского шпиона (гимнаст Серж). За ним организуется погоня.

Он лезет на дерево, перекидывается с одного дерева на другое — срывается. Белая Польша затевает войну. На мостике происходит сражение, в конце которого польский генерал (акробат-клоун Дельвари) побежден и двойным сальто кувыркается и падает с мостика в пруд (нескончаемые восторженные крики и хлопки зрителей); смешно барахтаясь, он уплывает восвояси.
Дальше происходит столкновение двух эскадр — советской и империалистической. Несколько яликов и лодок, «загримированных» под разные военные суда, выплывают с двух сторон из-за острова. После сложных столкновений со стрельбой, советские моряки побеждают, а полуразвалившиеся суда врагов, превращенные в руины, кое-как улепетывают за острова (опять артисты награждаются восторгами).
Начинается апофеоз. Сцена и берега вокруг озера расцвечиваются яркими знаменами, стягами и флагами. Их поднимают на сцене артисты, а на берегу, невидимые зрителям, лежащие в траве и за кустами, красноармейцы (их участвовало в спектакле 750 человек). Наконец из-за острова выплывает множество маленьких лодок с яркими цветными парусами, в них представители народов разных стран, одетые в соответствующие костюмы. Они приветствуют победителей, находящихся на сцене. Фейерверком, аплодисментами и овациями зрителей — а их было по меньшей мере тысяч двадцать: десять сидящих в амфитеатре и столько же стоящих и примостившихся поодаль на деревьях и на плечах друг у друга — кончился спектакль, доставивший и нам, осуществившим его, большую радость. А я и Радлов с тех пор сделались энтузиастами массовых постановок под открытым небом.
При Ленсовете, за месяц до праздников, специальная комиссия вырабатывала темы оформления и тексты лозунгов, соответствовавшие очередным политическим задачам, и распределяла их по основным точкам города, подлежащим украшению. Ориентируясь на это, нужно было находить художественные образы и согласовывать их с архитектурой вечно прекрасного города. Художники бросались делать эскизы. Потом, в Белокаменном зале Смольного устраивалась выставка эскизов. В назначенный день, в присутствии авторов, они обсуждались специальной комиссией. Обсуждение было демократичным, особенно если на таком заседании появлялся С. М. Киров. Он выслушивал объяснения художников. В творческих вопросах с ним можно было и не соглашаться, поспорить и даже переубедить. Правда, спорить приходилось редко — он обладал вкусом, чутьем да и достаточными знаниями и быстро схватывал художественную ценность замыслов. Все в Ленинграде любили Сергея Мироновича, и мы, художники, тоже.
Вечером 7 ноября 1927 года на Неве грандиозное массовое зрелище — «10 лет Октября» по сценарию А. И. Пиотровского. Режиссеры: Н. В. Петров, С. Э. Радлов, и Соколовский, и В. Н. Соловьев. Художники — я и Е. Е. Еной. В инсценировке участвовало до двух тысяч человек. Балтфлотцы и красноармейцы, а также катера, миноносцы, звуковые и световые эффекты, фейерверк длительностью около сорока пяти минут. Зрители, их тысяч сто, размещались на набережной 9 Января, между мостами Равенства и Республиканским.
Перед художником, отважившимся оформлять массовый праздник или инсценировку подобного размаха, возникают особые трудности. Ведь такая постановка всегда — в первый и последний раз. В зависимости от темы и места действия, возникают новые возможности и невозможности. Начинаешь с поисков художественных образов и их наиболее выразительного материального воплощения. Это язык, на котором ты, художник, будешь разговаривать с сотнями тысяч зрителей. Нужно возбудить в них энтузиазм и героическое состояние «хоть сейчас в бой», а также смех, радость, злобу, ненависть и управлять этими чувствами согласно драматургии сценария.
Руководства для художников и режиссеров в этом деле не было и нет. Дело это творческое, и каждый «чем богат — тем и рад»... Трудно почувствовать нужные размеры вещей, по отношению к размерам «сцены», она — в километрах... Ошибки не исправишь — репетиций нет. Проверить на месте отдельные части или корректировать по ходу действия почти невозможно. Если ошибешься, получится «мимо». А это «мимо» — тоже в соответствующих размерах и тогда чувствуешь себя посрамленным перед сотнями тысяч людей, да и перед самим собой, и это трудно пережить. А удача зависит от слаженности огромного коллектива людей разных специальностей.
Безусловно, в массовых инсценировках прельщало то, что по завершении всех работ, волнений и усталости ты вознагражден тем, что становишься зрителем и смотришь неповторимый спектакль в театре небывалых размеров. Особенно, если судьба пошлет подарок: верно задуманное, рассчитанное и удачно выполненное в «спектакле» вдруг оказывается лучше воображенного и изображенного на эскизе. Тогда — неповторимое счастье. Подобное, вероятно, чувствует генерал, выигравший сражение.
Так было и с грандиозным спектаклем «10 лет Октября». Одна из рецензий, сохранившаяся у меня, хорошо воссоздает это зрелище: «Сценическая площадка — несколько квадратных километров воды и суши, включая Петропавловскую крепость. Зимний дворец, две набережных Невы. Обрамление — два моста. Задник — черное покрывало северного неба. Зрительный зал — все население Ленинграда. Вещественное оформление — десяток военных кораблей и подводных лодок, дюжины катеров и буксиров, сотни шлюпок. Музыка — канонада морской артиллерии под аккомпанемент пулеметного лая, рева сирен. Световые эффекты — десятки прожекторов, тысячи факелов, блестящие фейерверки... Бутафория — фигуры врагов, ростом с двухэтажные дома, установленные на баржах и проплывающие по Неве, их выгоняют, расстреливая фейерверочными снарядами. Вход в зрительный зал разрешается и после третьего звонка: «входите» на трамвае, автобусе или просто так...»
Символические картины гражданской войны создали, единственное в своем роде, представление.
Из-под моста выплывают на шлюпках военморы. Равномерная стильная гребля. Но вот появляются катера под флагами тех, кто нас блокировал и душил в первое героическое пятилетие. Громадные плети лучей прожекторов хлещут по символическим фигурам врагов. И со всех судов одновременно открывается частый огонь. В небо летят хвостатые ракеты. Молниями вспыхивают огни выстрелов. Юпитера оголяют военные корабли. Благородный серо-лиловый профиль эсминца сияет в черной рамке. Невидимая рука поворачивает жерла. Вспышка и грохот... Финал — торжество огней. У Троицкого моста из Невы внезапно поднимается огромный лохматый фонтан, заливаемый морями разноцветных огней. По мостам непрерывно плывут трамваи, одетые в огонь. Сияет здание биржи. Над белыми массивами колонн — фантастический яркий световой убор. На горизонте лиловеют дымящиеся заводские трубы.
И постепенно стена Петропавловки, недавно охваченная гигантскими лентами движущихся факелов, вспыхивает широким красным заревом. И из зарева в небо несется с треском и грохотом новый вулкан ракет. Десятки оркестров покрывают лязг трамваев, шумы великого города и исступленные восторги толпы. Гремит победный гимн.
...Прав был поэт — глашатай революции, требовавший, «чтобы грохот был, чтоб гром». Грохот и гром — основные признаки прекрасного, все ярче развивающегося стиля ликования гигантских толп. Город — театр! Народ — актер! С этими лозунгами пришли на октябрьскую улицу первые глашатаи революционного искусства...

*

День закрытия всемирного слета пионеров. Гонг возвещает начало.
В центре зеленого поля стадиона распласталась огромная красная звезда. Она объемная, верхняя горизонтальная плоскость затянута полотнищами кумача, а стенки-толщины — искусственной травой и издали сливаются с полем стадиона. Звучат фанфары. Колоннами выходят московские пионеры. Их три тысячи. Они опоясывают стадион. Начинается действие. Идет раздел «Стройка»: пионеры перепланировались, образуя группы по всему полю. Дружно взметнулись три тысячи пар рук и под музыку начали делать движения, изображающие трудовые процессы. Пятиконечная звезда «зашевелилась», раздернулись полотнища кумача и из ее «чрева» под торжественную музыку медленно и торжественно, все выше и выше вырастают белые заводские трубы и многоэтажные фабричные корпуса. Трубы задымили, в окнах фабрик зажегся свет. Из звезды, словно по волшебству, возник белый индустриальный город, вздымая трубы по двадцать пять — тридцать метров ввысь (это работали «магирусы») и ниже — корпуса фабрик и заводов.
Эффект заключался в неожиданности. Никто не подозревал возможности появления этой громады. Стадион гремел, звенел от хлопков и криков восторга. Указующие персты лучей прожекторов направляли внимание всех в сторону дымовой завесы. Все настороживось. В музыке тревога. По дымовому экрану поползли тени дирижаблей, аэропланов, танков и из-за дымовой завесы появились в камуфляжных пятнистых костюмах, похожие на жаб, вооруженные винтовками люди. Они быстро окружали «строителей». Тревожные сигналы сирен: «враги!»
Дымовая завеса рассеялась, и с обоих сторон поля на врага двинулись и стали его теснить красноармейцы, а за ними пионеры. Затрещали пулеметы, загрохотали орудия, забегали лучи прожекторов...
Теснимые Красной армией и пионерами, враги отступили на дальний край стадиона. Перестрелка стала затихать, и вдруг поле огласили страшные какофонические звуки странного рева и визга, и... из-за западной стены стадиона стали медленно подниматься колоссальных размеров шаржи на Чан Кай Ши, Муссолини, епископа Кентерберийского, Бадена Пауэля, Цергибеля (в то время портреты этих деятелей репродуцировали в журналах и газетах, и пионеры их узнавали). Высунувшись из-за стены до пояса, они являли собой внушительное зрелище, ибо только головы их были метров до пяти. Опять зазвучала тревожная музыка и начался пиротехнический обстрел врагов ракетами и шутихами. Они летели из белого города с шумом, шипом и треском.
Попадания ракет-снарядов были очень убедительными: лица врагов, хотя и были плоскими, нарисованными на холсте, но обладали возможностью мимики (система шнуров, которыми манипулировали). Каждый реагировал по-своему: у Муссолини вращались глаза со свастикой вместо зрачков. У Цергибеля вместе с каской поднимались дыбом волосы. У Баден Пауэля открывался рот, высовывался язык и его рвало зеленым огнем фейерверка. Епископ благословлял всех рукой, а лицо его собиралось в складки-морщины, глаза закрывались и открывались. Чан Кай Ши злобно оскаливал пасть и из нее выпадали зубы... Все это выглядело неожиданно, и хотя враги были очень шар-





жированными и отвратными, они одновременно казались смешными. Наконец, их расстреляли, и, подожженные уже настоящим огнем, они сгорели до тла. Громовые аплодисменты стадиона! Дальше: из звезды появилась лестница с площадкой, на которой была трибуна с микрофоном. Пионеры с горящими факелами (три тысячи!) образовали коридор, по которому к трибуне прошел Е. Ярославский и произнес:

— Товарищи пионеры! Я прошу вас повторить за мной слова торжественного обещания... Его повторили десятки тысяч детских голосов.

Флаг слета медленно опускается. И тут, как в самом начале, в воздухе появились самолеты и сделали очень низко несколько кругов, разбрасывая цветные листовки с лозунгами и текстом торжественного обещания. И, наконец, были выпущены несколько тысяч белых голубей, которые, полетав над стадионом, стали разлетаться «по домам», как и пионеры всех стран мира.

В лучах прожекторов это было красиво и волновало.

*

Тогда не было, кроме недолго просуществовавших «Курсов мастерства сцены», руководимых В. Э. Мейерхольдом, никаких школ и институтов для формирования театральных художников.

Мы, новички, приходили в театр, не понимая ни его специфики, ни устройства оборудования сцены. Но в нас сидел революционный дух поисков нового — мы искали, придумывали и находили в 1918—1930 годах никем еще не прокламированные приемы, которые уже много позднее стали «изобретать» и преподносить как новшества театры капиталистических стран (да то же самое, примерно, ведь произошло во многих случаях и с живописью).

*

Разное мы перепробовали, от многого отказались, искали новые формы выражать новые идеи или старые осмысливать по-новому. Так постепенно в волнениях, ошибках, муках и трудах выкристаллизовывался советский театр, который дорос до мирового признания и восхваления. А путь был, признаться, трудным.





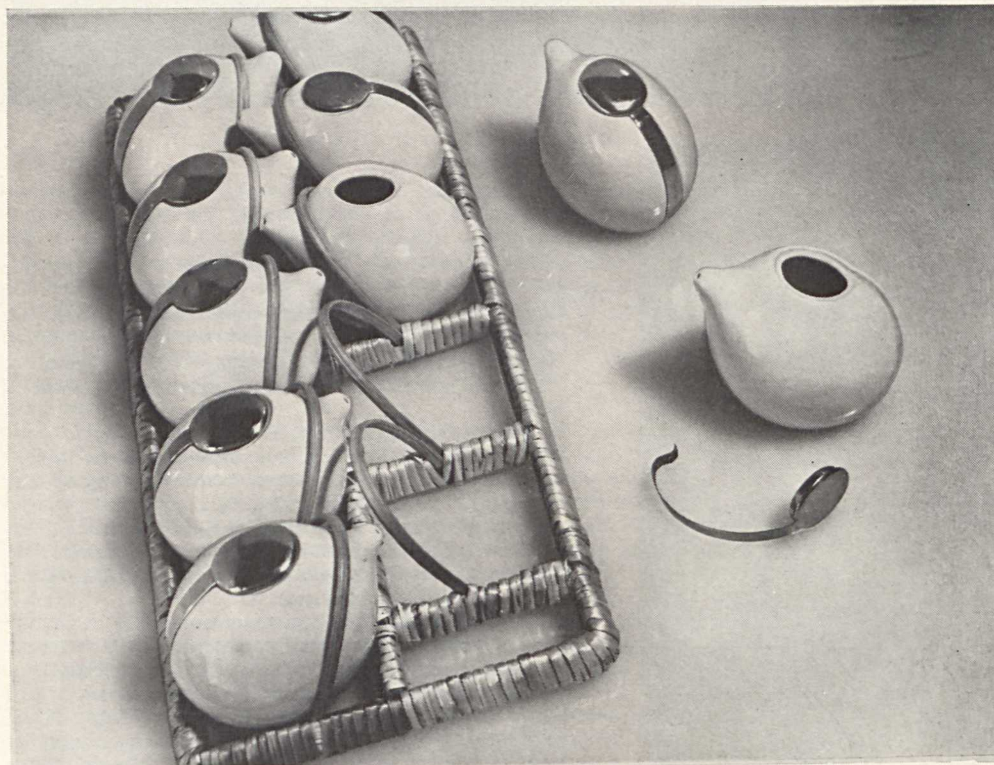
Весной этого года в Союзе художников СССР состоялась выставка произведений Валентины Михайловны Ходасевич. Ее творчество связано со значительным периодом развития советского театра.
За это время неоднократно изменялось понимание задач художника в театре, и театра как искусства в целом. На разных этапах понимания искусства, работы Ходасевич в театре оказывались среди тех, которые определяли содержательный и стилевой поиск. Творческая манера художницы острее всего проявилась в ее театральных костюмах.
Широта ее художественных увлечений, разнообразие творческих возможностей, неиссякаемая жизненная энергия выражены в многообразных фантазиях театрального костюма. Игра, как закон театра, глубоко органична творчеству Ходасевич. Изощренное чувство цвета, материала и стиля, оттенок иронии к происходящему, столкновение самых разных и неожиданных приемов отличает манеру Ходасевич.

Первая посуда для детей

Лариса Жадова

На выставке «Группы художников» в феврале этого года известный скульптор-керамист А. Сотников показал сделанные им в 1978 году автореконструкции комплекта детских поильников — «первой посуды для детей» и оригинального чайника без ручки. Они были созданы А. Сотниковым — студентом 3-го курса керамического факультета Вхутеина в 1930—1931 годах, в ходе учебных занятий по «проектированию предметов быта» под руководством В. Е. Татлина.
С дистанции времени оказалось, что эти посудные формы принадлежат к первым уникальным образцам советского дизайна в фарфоре.
Вспоминая о студенческих временах, Сотников писал: «Я был счастлив, поступил на керамический факультет. Преподавателями, которые особенно запомнились, были П. Кузнецов, Д. Штеренберг, Л. Бруни, О. Павленко, но самым близким и важным для моего образования учителем был В. Татлин. Он вел конструирование или проектирование новых бытовых вещей. Разговоры об этой дисциплине были весьма принципиальными. Компромиссных решений Татлин вообще не признавал: не получилась вещь, делай ее сызнова» *.





А. Сотников

Чайник. Фарфор

Детские поильники. Фарфор. 1930—1931-е гг. Реконструкция 1978 года.

Работа над формой поильника имела такой бескомпромиссный характер. Первый вариант ее, при всей новизне, несколько напоминал медицинский сосуд. Правда, выполненная в каменной массе, имевшейся в мастерской Вхутеина, эта начальная форма обладала особой привлекательностью тона и фактуры, напоминающих слоновую кость. В дальнейшем, однако, Сотников обратился к более производственному для России материалу — фарфору. Он создал окончательную форму поильника на Дулевском фарфоровом заводе, с которым керамический факультет Вхутеина имел постоянную связь (студенты проходили там практику). Здесь же в прошлом году осуществлена реконструкция комплекта поильников.
Скульптурно вылепленная форма поильника проста и динамична. В сущности, для детского поильничка Сотников использовал одну из самых классических форм скульптуры — форму обнаженной женской груди. И в данном случае это оказалось не только новым, но и как нельзя более функциональным применением вечной формы. Возникла детская посуда — скульптура, «живая вещь», форма-образ. Сотников органично интегрировал художественную форму с формой утилитарной. Она многосторонне продумана функционально. Ее удобно брать, а в случае падения она катится по земле и не бьется. Съемная никелированная крышка с пружинкой сохраняет молоко в целости даже в случае падения сосуда, в то же время обеспечивая удобство мытья. Думается, кстати, что обтекаемая «ловкая» форма поильника была бы удобна в быту космонавтов в условиях невесомости.
Первая детская посуда для яслей эстетически и функционально продумана во всех отношениях. Десять поильников укладываются в специальную, удобную для переноски корзину-кассету, сплетенную из тепло-желтого по цвету камыша. Вновь «оживший» в 1978 году набор детской посуды, впервые созданный в 1930 году, воочию воскрешает и социальную атмосферу эпохи с ее общественным интересом к переустройству детского быта, организации и оборудованию яслей и детских садов.
Чайник без ручки с рифлеными стенками, так же, как и поильник — овальный, обтекаемый объем. Обе формы «льнут к руке». Рифление высоким рельефом выделяется на криволинейных поверхностях предмета, оно сделано асимметрично по мерке руки, берущей чайник: с одной стороны, с расчетом на большой палец, с другой — на остальные четыре. Возникает живой ритм, связывающий форму посуды с человеческим жестом, с бытовой средой.
Трудно переоценить значение авторских реконструкций Сотникова, которые воскрешают одну из первых страниц советского художественного проектирования и практически раскрывают его программные основы.
Принципиально расширяя палитру свойств традиционного для посуды художественного материала — фарфора, Сотников выявлял возможность создания из него лепных форм. Весомость, пластичность, материальность, обычно не ценимые в художественном фарфоре, предпочитаемые в народной керамике, у него становятся главными эстетическими качествами.
С другой стороны, проникновение в новые функциональные возможности материала позволяют художнику изобрести оригинальную «фарфоровую конструкцию» — цельнолитую рифленку с выступающими малонагревающимися гранями.
Реконструированный А. Сотниковым набор детской посуды демонстрируется на выставке «Париж—Москва» во Франции, а затем, вместе с чайником, займет свое место в экспозиции Музея керамики в Кусково.

* Сб. «Художники об искусстве керамики». М., 1971, с. 241.

Стекло модерна

Людмила Казакова

В конце 1880-х годов почти одновременно в разных странах заявил о себе «новый стиль», известный под названиями: «ар-нуво», «сецессия», «югендтстиль», «модерн». Его художественные поиски и принципы формообразования с наибольшей полнотой проявились прежде всего в архитектуре, а затем и в декоративном искусстве. Не случайно в предметном творчестве мы встречаем имена крупных архитекторов того времени — А. Ван де Вельде, Ч. Макинтоша, В. Орта, А. Гауди. Вероятно, участием одних и тех же лиц в разных сферах творчества можно в известной мере объяснить органический синтез в создании архитектурно-предметной среды стиля «модерн».
В общем потоке нового художественного движения ярким «стилеобразующим материалом» наряду с керамикой стало стекло. Особые пластические свойства этого материала, его прозрачность, позволяющая зрительно проникнуть внутрь объема, привлекли внимание многих художников возможностью широкого эксперимента с формой. Интерес к органической форме, ставшей признаком стиля «модерн», диктовал самые разные аспекты выявления ее художественной структуры. Цвет, пластика, фактура, орнамент находили новые смелые, порой неожиданные решения.
В Европе ведущей школой в стекле стала французская, а имена А. Кро, Е. Руссо, Э. Галле, Р. Лялика, братьев Даум вошли в мировую историю декоративных искусств. В Америке ярким представителем нового стекла стал Луис-Комфор Тиффани. В России эта область творчества не выявила ярких имен, а стекло этого периода испытывало сильное влияние школы Галле.
Интерес к пластическим возможностям стекла, проникновение скульптурного начала в предметные формы у разных художников выражались по-разному. Эксперимент с формой сопровождался широким техническим экспериментом, возрождением забытых и открытием новых приемов обработки стекла. Нередко в поисках новых средств выразительности художники обращались к архаическому стеклу с ярко выраженными чертами декоративности цвета, пластической асимметрии свободно выдутых форм. Это были египетские флаконы из эмалеподобной массы, фигурные сирийские сосуды с элементами пластического рельефа, резные ажурные римские диатреты из многослойного стекла. Все разнообразие приемов пластической обработки материала в истории стекольного ремесла оказалось притягательным для художников того времени. Поиски новых решений — целостных в органическом единстве формы и декора, фона и декора, объема и цвета — опирались на соответствующие исторические источники.
В европейском стеклоделии ведущей фигурой был Эмиль Галле (1846—1904) [1]. Начав с небольшого стекольного предприятия в 1870-х годах и развернув дело до большого индустриального концерна, Э. Галле стал главой художественной школы в Нанси — городе, считавшимся наряду с Парижем центром стиля «ар-нуво». Галле создал в стекле свою особую манеру, названную им «натурстиль», который оказал огромное влияние на творчество художников разных стран и, конечно, самой Франции.
Признание Галле началось с выставки 1889 года в Париже, где им было представлено прозрачное и многослойное цветное стекло с гравированными изображениями насекомых и загадочно мерцающее «лунное стекло». Автор получил за них «Гран При» и золотую медаль. Обращение к духу японского искусства, столь характерное для модерна, было заметно и в работах Галле. Поэтичная трактовка природных мотивов в японском прикладном искусстве, прежде всего в керамике, была близка творческой концепции Галле. Основным принципом своего творчества он провозгласил изобразительные орнаментальные по характеру природные формы, его предметы уподоблялись цветам, раковинам, бутонам. Пройдя период исторических реминесценций (1870-е годы), когда были созданы вазы «в разных исторических стилях», Галле пришел к собственному стилю, в котором «природа явилась точкой отсчета». Природный мир как источник жизни форм и орнаментальных мотивов стал основной и неизменной темой произведений, хотя в их трактовке Галле не избежал характерных для своего времени черт символизма. Цветы, деревья были для Галле не только предметом вдохновения. Он изучал природу с пристрастием ботаника, каждый цветок в его декоре соответствовал реально существующему экземпляру. Однако при всей натуральности цветы, листья, насекомые в его изображении не были натуралистичны, они жили в сложной пространственно-цветовой среде, наделенной светом, воздухом, глубиной. Поэтическая мысль всегда сопутствовала творениям Галле. Не случайно художник вводил в предметы цитаты из любимой им поэзии символистов. Литературные цитаты из Золя, Метерлинка, Верлена, Малларме он включал в орнаментальные узоры мебели, которую называли «говорящей мебелью». Его произведения из стекла также называли «говорящими», «поэмами стекольных превращений». Живая органичность форм и мотивов декора воплощала идею Галле об «одушевленности» предмета.
Наиболее известные уникальные произведения, вошедшие в собрания крупнейших музеев, Галле создал в 1900-е годы: вазы «Орфей», «Стрекоза», «Дуб», «Лилия», «Ирис и листья», «Орхидея», «Морская» [2]. Эти и другие вазы с растительными мотивами демонстрируют художественный принцип работы мастера со стеклом — передача его пластической сущности средствами рельефного изображения, который словно вырастает из плоти материала. Галле выявлял в стеке не только просвечиваемость одного фона сквозь другой — прием, на котором строился аппликативный орнамент накладного стекла в изделиях второй половины XIX века («неоготический» стиль), а высекал из нескольких слоев объемное изображение, достигая пластической сплавленности декора с формой предмета. Вазы, порой асимметричные, свободных пластических очертаний обретают одушевленный вид, фактура стекла дышит светом и воздухом, «свет рисует форму».
Вместе с тем, нельзя не отметить, что увлечение текучестью материала, подражанием натуральным мотивам приводило Галле к созданию аморфных, чрезмерно изломанных по силуэту форм. Многим работам мастера присущ этот налет манерности, характеризующий черты стиля «модерн» в целом.
Сам метод обработки Галле весьма трудоемкий — снятие одного слоя стекла, чтобы «пропустить» сквозь него другой, нижний, — подобен работе скульптора. Не случайно Галле обращался к имитации камня, применял технику инкрустации, он не боялся потери прозрачности стекла, считая, что это исконное свойство материала не исчезает даже в изделиях, откровенно напоминавших черно-лаковые изделия.
Использование многослойного стекла, давно и широко применяемого, Галле обратил к глубинному цвету. В отдельных уникальных работах мастера снимали до семи слоев стека, и это позволило широко экспериментировать с цветом. Здесь мы имеем в виду не фабричный, так называемый «стандарт Галле», выполнявшийся более простым способом в технике двухслойного стекла, при котором нижний слой — опаловый служил фоном для верхнего — цветного. В собственных же вещах Галле тонкое понимание прозрачности каждого цвета, его способности сочетаться с соседним достигало чрезвычайного разнообразия и выразительности. Резкие контрасты темного, почти черного с красным, как в японских лаках, тональные цветовые волны с невидимыми границами перехода одного в другой, тающими в мягком сфумато — таков диапазон обращения с цветом. «Нефритовая» прозрачность стекла создавала особый эффект световоздушного наполнения всей формы. Кажется, что лепесток цветка впитывает тончайшие нюансы окраски из разных цветных слоев стекла. Насекомые, цветы и птицы живут в цветном световоздушном мире. Из глубины объема вылетает стрекоза, раскрывающийся бутон вот-вот развернется в прекрасный цветок. Цветом Галле передает время дня в природе — лиловые сумерки, пламенеющий закат, светлый день. Красота материала, открытая в такой богатой палитре цвета и пластики, составляет главную художественную ценность авторских произведений Галле. «Натурстиль» Галле вызывает и сегодня интерес, но не в смысле ботанически точного воспроизведения мотивов природы, а на уровне постижения структурной целостности органической формы. В современной практике выявление пластической сути стекла кажется естественным, отвечающим природе материала. Но в тот период такой принцип видения был новым и открывал неожиданные аспекты в искусстве стеклоделия.
Галле имел много учеников и последователей. Самыми талантливыми учениками школы Галле были братья Август и Антонин. Даум, которые довольно буквально восприняли принципы и технику Галле. В их работах воспроизводились пейзажи с водой и деревьями, горы и закаты, равно как и цветочные мотивы [3]. Интересны и во многом до сих пор загадочны технические нововведения, связанные со стеклом «модерн». Поиски новых составов стеклянных масс, их технологической обработки — здесь и эмали, и потечные глазури, и иризация стекла — были поистине удивительны. Применение одновременно нескольких методов обработки давало новые декоративные эффекты — живописные и рельефно-скульптурные.
В творчестве французского художника А. Кро мы видим прямое обращение к стеклу как к скульптурному материалу. В своих классических ретроспекциях — знаменитая женская маска, вазы с барельефами на античную тему — он использовал технику «lapâte de verre» «масса из стекла».
Фигуративное рельефное изображение в толстостенном стекле стало темой другого французского художника Р. Лялика (1860—1945). Известность пришла к нему как к ювелиру. В 1894 году он исполнил украшения для знаменитой Сары Бернар, а ювелирные изделия, показанные в салоне «Марсово поле» в 1895 году, произвели сенсацию. С 1900-х годов Лялик начал эксперимент со стеклом (сначала с декоративными панелями) и занимался им особенно активно и постоянно после 1914 года. Созданные им флаконы для парфюмерной фирмы «Коти» принесли ему известность художника стекла. Его флаконы — это образцы чистой стекольной пластики, ювелирной по отточенности и обработке форм. Лялик работал в технике ручного прессования, называемый «lost wax» (буквально «потерянный воск»), близкой по методу технике бронзовой отливки. В его вазах преобладают скульптурные рельефы, порой с трудом удерживающиеся на поверхности предметов (вазы с попугаями, с рыбами). Особенно характерна ваза с купальщицами, пластически сложная композиция из фигур, опоясывающих тело вазы. Мотив женской фигуры, которую он изображал с изощренным изяществом, наиболее часто встречается в его произведениях.
Творчество Е. Руссо характеризовал интерес к пластике самого материала в его разной субстанции. Толстостенность, многослойность, масса стекла во всей ощутимости ее веса взаимодействовали с цветом.
Стекло Руссо не было изобразительным, это была скорее стеклопластика. Технический эксперимент сливался с поисками новых форм. Руссо включал в толщу стекла металлические блестки, «прослаивал» его цветом, вспыхивающим языками














AU COEUR DES

Верхний ряд
Э. Галле
Ваза.
Франция. 1900

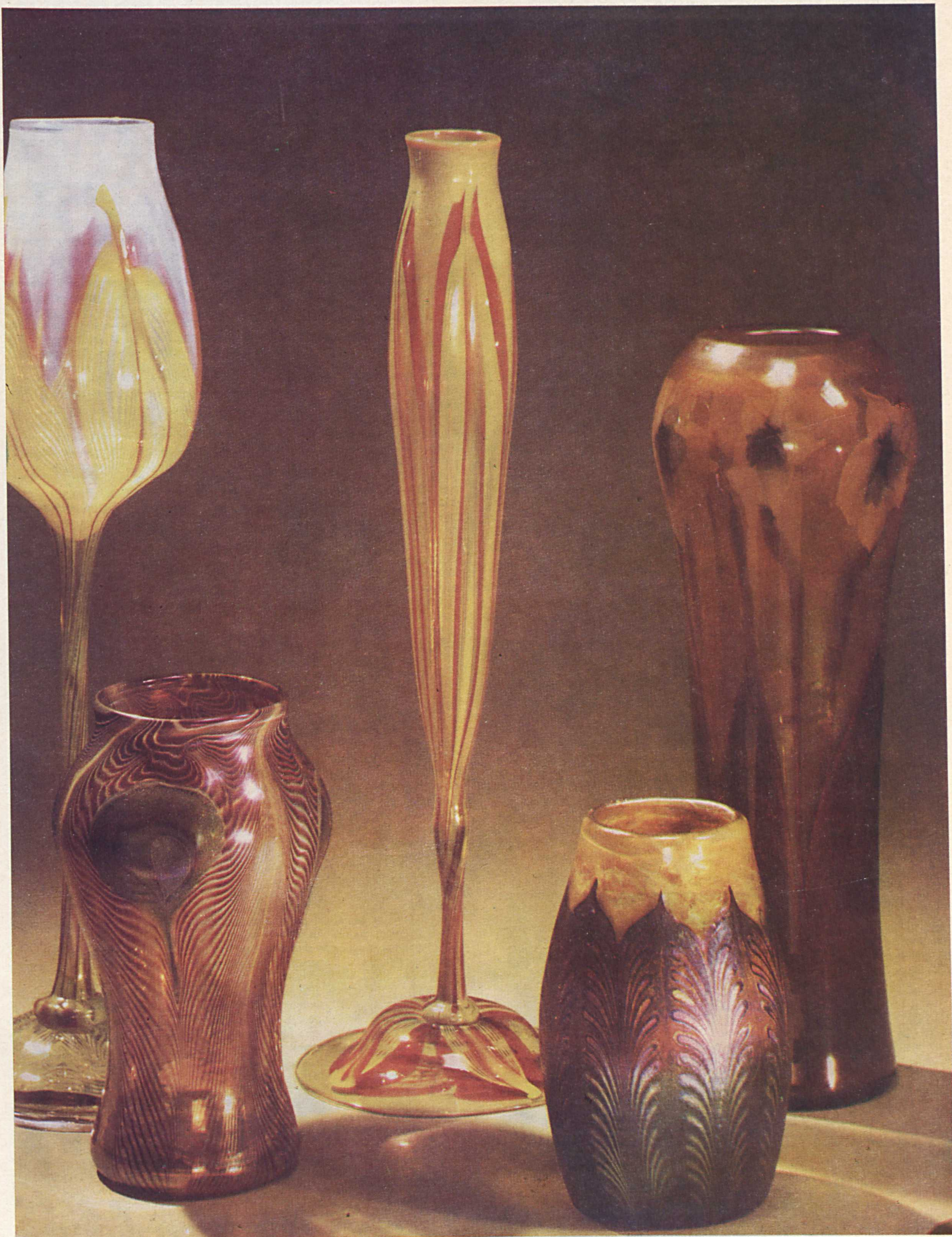
Л. Кро
Ваза.
Франция. 1900-е годы

Л.-К. Тиффани
Ваза
с «павлиньим узором».
США. 1890-е годы

Средний ряд
Л.-К. Тиффани
Лампа
«Рододендрон».
США. 1908

„Фирма Даум"
Ваза.
Франция. 1899

Э. Галле
Ваза.
Франция. 1900



Р. Лялик
Парфюмерные флаконы
для фирмы «Коти».
Франция. 1900-е годы
(цветная)

←

Л.-К. Тиффани
Вазы
США. 1895—1900-е годы

↑

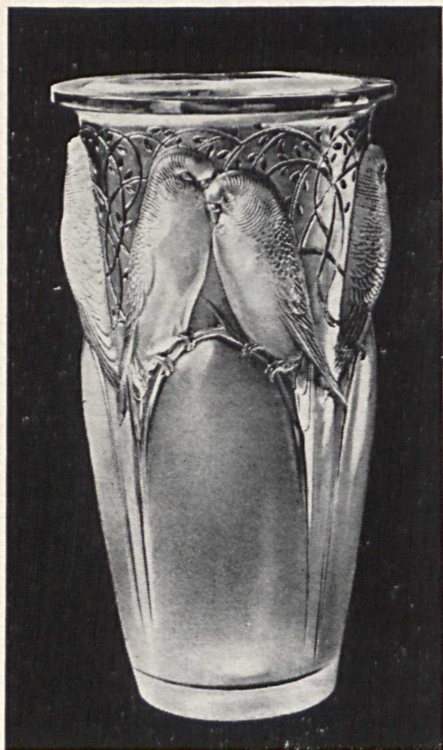
Стр. 42

Э. Галле
Ваза.
Франция. 1900

Р. Лялик
Ваза «Попугаи».
Франция. 1900-е годы

Р. Лялик
Ваза
с купальщицами.
1900-е годы







пламени, мозаикой. Часто применял технику «кракле», которая выявляла структурные особенности материала, давала почувствовать его глубину, прозрачность. В постижении декоративных тайн стекла рождался пластический образ предмета. В формах и мотивах декора Руссо не избежал влияния японской керамики, которой он увлекался и образцы которой служили ему моделями. Его стекло не было столь широко известно, как стекло Галле, им интересовались специалисты, любители, но линия его искусства нашла своих последователей в лице Е. Левейле, а фирма «Левейле-Руссо» была очень популярна в начале XX века. Интерес к органической природоподобной форме стиля «модерн» расширил диапазон художественных принципов работы со стеклом. Пластический ход мышления становится определяющим, хотя формы его проявления были весьма разнообразны — от «натурстиля» Э. Галле, скульптурных рельефов Р. Лялика до толстостенных сосудов Е. Руссо.

Американское стекло, которое имело к этому времени большие успехи в области массового производства прессованных изделий, заявило о себе яркими, оригинальными по технике произведениями Л.-К. Тиффани. Луис-Комфор Тиффани (1848—1933) работал в Нью-Йорке. В 1892 году он основал «Стекольный дом Тиффани», а в 1893 году его необычное стекло, названное («favrile glas») «пламенеющим», получило признание, стало модным. Период с 1896 по 1900-е годы был золотым веком «пламенеющего» стекла. Тиффани использовал особый метод покрытия поверхности, дающий эффект радужного сияния от восстановления окислов металлов, введенных в стекло [4].

В 1893 году Тиффани впервые показал коллекцию своего стекла на выставке в Чикаго. Новизна структуры рисунка, похожего на песчаные дюны, живописные эффекты, выявляющие феерическое богатство «цветения цвета», сразу привлекли внимание. Возможно в работе со стеклом сказались навыки Тиффани, живописца и витражиста [5]. Созданный им «павлиний узор», который он часто использовал в вазах, в настольных лампах (лампа «Павлин»), почти буквально воссоздавал сине-зеленый атлас павлиньих перьев, а сама форма ваз изображала хвост птицы. Тиффани был покорен насыщенностью цвета раннего восточного стекла: в его узоре «павлиний глаз» явно усматривается влияние миллефиоровых античных чаш-муррин и золотого филигранного узора венецианских кубков. Из пламенеющих всполохов колорита вырастали цветы, листья, растительные узоры. Это ощущение роста возникало из самих форм-бутонов, легких, хрупких, на длинных тонких ножках, тянущихся ввысь, к свету. Пожалуй, это были самые характерные для автора формы, в которых ярко выражалась стихия цвета, его ведущее значение в построении органических форм. Цвет словно вел за собою форму, вытягивая, удлиняя ее, задавал ей пластическую линию, наполняя ее объем. Силуэт форм, их чрезмерная вытянутость, причудливые изгибы были типичным выражением «стиля изломанных линий», что повторялось и в движении цвета.

Другие типы формы, часто встречающиеся в творчестве Тиффани, были более привычны, в большинстве случаев напоминали керамические сосуды. Но в лучших работах автора воплотился новый принцип — живопись цветным стеклом. Палитра цвета была безгранична — от легких, пастельных тонов до самых резких, фосфорических, положенных густо, плотно, словно эмали, создававших мистическое горение цвета. Введение цветного декора в самую ткань материала давало удивительную целостность предмету. В этом заключалась суть авторского эксперимента, которым и определяется место Тиффани в истории мирового стеклоделия.

Если во французской школе стекла мы выделяем новое отношение к пластическим свойствам материала, раскрытым в целостности формы и изображения, в пространственно-глубинном цвете, то в стекле Тиффани мы оцениваем привнесение свободных живописных приемов в палитру стекольного ремесла, открытие живописных возможностей цвета, одушевляющих природную форму, ее образность, понятую и раскрытую в рамках стиля «модерн».

---

[1] Э. Галле сначала работал в фирме отца — Шарля Галле, декорировал фаянс и высокохудожественные образцы мебели. В 1867 году основал собственный магазин декоративного стекла. В 1874 году начал производить художественное стекло.

[2] Упомянутые произведения Галле находятся в Музее декоративных искусств в Париже, а также в «Виктория и Альберт музее» в Лондоне.

[3] Парижская фирма Даум, основанная около 1890 года, существует и по сей день, продолжая развивать принципы стеклопластики, но уже в современных скульптурных формах. С фирмой сотрудничают многие известные художники разных стран, по эскизам которых выпускаются небольшие авторские серии.

[4] Сам прием был известен ранее. Автором, получившим патент на его изобретение в 1873 году, был Лотц Витв, работавший в австрийской фирме «Любмейер». Он экспортировал эту технику в Америку, где ее применили почти одновременно Тиффани и Ф. Кардер.

[5] Деятельность Тиффани была многогранной. Он работал в керамике, известны его ювелирные работы в восточном стиле. Исполнил витражи в «византийском стиле». В 1895 году по заказу С. Бинга выполнил десять витражей по эскизам живописцев.

Примечания:

В статье использована следующая литература:

[1] *A. Polak.* Modern glass. N.— Y, 1962.
[2] *G. Speenburgh.* The arts of the Tiffanys. Chicago, 1956.
[3] *L. Rosenthal.* La verrerie française depuis cinquante ans. Paris — Bruxelles, 1927.
[4] *F. Duret — Robert.* L'école de Nancy.— "Connaissance des Arts", 1971, N 232.
[5] *G. Savage.* Glass of the World. N.—Y, 1975.

По стране:
Киргизская ССР

ПЕРВАЯ РЕСПУБЛИКАНСКАЯ ВЫСТАВКА
декоративно-прикладного искусства несколько месяцев функционировала во Фрунзе. 37 художников представили 254 работы. Были собраны вместе современные произведения художников-профессионалов, работающих в стекле, текстиле, керамике, коже, дереве и металле.
Наиболее ярко выглядели текстиль и ювелирное искусство. Вокруг Джумабая Уметова, художника, войлочные гобелены которого пользуются международной известностью, сложилась группа прикладников, работающих каждый в присущей ему манере: М. Абдуллаев, А. Акматов, Т. Касымов, Б. Кошоев. Появился на выставке и тканый гобелен. Работы Сидневой, Т. Лысенко, О. Симаковой, Е. Лисогорова.
Ювелирный раздел был интересен соседством работ художников, ставящих перед собой полярные задачи. Ш. Дайирбеков, художник, известный своей искренней влюбленностью в народное искусство, как бы повторил привычный набор приемов традиционного ювелирного мастерства. Большинство других ювелиров В. Сырнев, Л. Поджидаева, А. Величко, А. Бубликов, Н. и В. Руппель показали в своих работах связь прошлого опыта с современным. По-новому осмыслить пластические возможности кожи стремится В. Дударев. Выставочные работы из керамики Токтоногова и Каменского отличают свойства, благодаря которым многие их произведения давно обрели место в современном интерьере. С особой остротой выставка поставила перед художниками проблему качества. Выставка выявила тревожные симптомы.
Так, в керамике или стекле, которых в прошлом республика не знала, в металле и даже в, на первый взгляд, «благополучном» текстиле творческий поиск сдерживается отсутствием производственной базы. Не потому ли работы керамиста Э. Кылычбекова, художника, тяготеющего к философской интерпретации жизни, выглядели незавершенными? Выставка показала настоятельную необходимость организации по опыту других республик в системе художественного фонда комбинатов декоративно-монументального искусства.
Э. Петрова

XXXV СЕССИЯ
советского национального комитета Международного совета музеев состоялась во Фрунзе в мае этого года. Были заслушаны доклады заместителя министра культуры СССР Т. Голубцовой, председателя комитета И. Антоновой, вице-президента ИКОМа В. Суслова, члена МСМ и члена Международного комитета ИКОМа по музеям и коллекциям прикладного искусства К. Н. Усубалиевой. В этих и других докладах и сообщениях было рассмотрено несколько основных вопросов: о работе музеев разных профилей, о деятельности нескольких международных комитетов, вопросы международного сотрудничества в разработке проблем музеологии и международного опыта реставрации и консервации музейных ценностей и другие.
Среди важных тем, поднятых в докладах на сессии, была тема о постоянно растущей роли советских музеев в деле сохранения памятников культуры, образования и коммунистического воспитания народов. Международные связи работников советских музеев содействуют обогащению новым опытом, обеспечивают распространение достижений советских музеев и социалистической культуры. Международное сотрудничество музеев, как вклад в дело мира, — эта тема была одной из центральных на сессии.
Сессия одобрила деятельность Советского комитета ИКОМа и его президиума за последний год. Советский комитет дал высокую оценку работе Государственного музея изобразительных искусств Киргизской ССР, Республиканского исторического музея, Музея М. В. Фрунзе.
Работа сессии была в центре внимания общественности республики и в связи с многопроблемностью программы заседания и потому, что впервые сессия МСМ проходила не в Москве, а в столице Киргизии. Благодаря высокой организации работы, участники сессии смогли совершить поездки по республике и познакомиться с жизнью и трудом ее людей.
Е. Семенова

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ЛАБОРАТОРИЯ
при Министерстве местной промышленности республики, созданная в 1975 году, за несколько лет превратилась в уникальное учреждение, выполняющее научно-исследовательские, методические, производственные и разные другие функции. Так, в лаборатории налажена систематическая экспедиционная работа. Только после принятия Постановления ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» лаборатория осуществила 6 экспедиций по изучению истории, современного состояния и перспектив развития народных художественных промыслов. В лаборатории созданы слайдовая картотека, рисованные цветные альбомы художественных изделий народных мастеров, магнитофонные записи рассказов мастеров о технологии, картотека и фототека о народных мастерах.
Результаты своих изысканий сотрудники лаборатории не раз делали достоянием научной общественности. Пропаганда народного искусства, проводимая лабораторией, отличается конкретностью и дифференцированным подходом к разным группам населения; организовано много выставок по районам, конкурсов на лучшее изделие, на лучший сувенир, на традиционное изделие.
Все стороны деятельности лаборатории получили ощутимый практический выход как непосредственно к мастерам народного искусства, так и в производства республики. В 1977 году главный комитет ВДНХ наградил лабораторию дипломом выставки.
«ГЕОГРАФИЯ» монументально-декоративного искусства за несколько прошедших лет резко расширилась в республике. Не имеющее аналогов в прошлой культуре народа, ныне оно живет и развивается в синтезе с архитектурой и другими пластическими искусствами.
Роспись в фойе клуба «Красная заря» Сокулуцкого района Т. Герцена, работы С. Бакашева и В. Буторина в курортной зоне озера Иссык-Куль, выполненные или находящиеся в стадии завершения крупные монументальные композиции нескольких творческих бригад художников в зоне Токтогульской ГЭС, Орто-Токойского и Кировского водохранилищ, композиция из металла Л. Ильиной в экстерьере Русского драматического театра во Фрунзе, роспись А. Воронина в Историческом музее или рельефы с мозаикой А. Бекджаняна и А. Каменского на жилых домах у южного въезда в столицу республики — всего, казалось бы, лишь несколько адресов разнообразных работ, но за ними труд группы талантливых профессионалов-монументалистов.
И. Остапенко



ВПЕРВЫЕ
пути развития народного декоративного искусства были всесторонне обсуждены на первой республиканской научно-практической конференции по проблемам развития народного декоративного искусства Киргизии в ноябре 1976 года;
...коллектив художественно-экспериментальной лаборатории Центрального конструкторского бюро Министерства местной промышленности республики и лично руководитель лаборатории в 1976 году получили благодарность секретариата СХ СССР за большой вклад в развитие и пропаганду народного искусства в Киргизии;
...на Лейпцигской осенней международной ярмарке в 1977 году присуждена золотая медаль национальной вышивке, восстановленной в руководимой Е. Сорокиным лаборатории;
...художнице этой лаборатории Л. Болсаевой в 1978 году присуждена серебряная медаль ВДНХ за разработанную по национальным мотивам модель современного головного убора, колпака.

ВПЕРВЫЕ
художники монументально-декоративного искусства Киргизии **отмечены** первой премией на Триеннале прикладного искусства стран социализма в Эрфурте — Джумабай Уметов в 1977 году; золотой медалью Академии художеств СССР Т. Садыков (Фрунзе, монумент «Борцам революции», скульптор Т. Садыков, архитектор Г. Кутателадзе); **участвовали** на международной выставке современного ювелирного искусства «Яблонец-77», где работы ювелиров В. Сырнева и А. Величко получили высокую оценку специалистов; **выполнили** дизайнерскую работу в системе современной коммуникации небольшого населенного пункта «Въезд в поселок Фрунзе Ошской области», дизайнер В. Руппель; **проиллюстрировали** национальный эпос «Манас». Автор гравюр впервые изданного эпоса Т. Герцен. 1 и 2 тома издательство «Кыргызстан» выпустило в 1979 году. 3-й, завершающий, том выйдет в свет в следующем году.

ВПЕРВЫЕ
в Государственном музее искусства народов Востока в 1975 году была открыта выставка «Народное искусство Киргизии с древнейших времен до наших дней»,
...весной 1979 года состоялись в Швеции Дни культуры и искусства Киргизии, во время которых функционировала выставка изобразительного искусства с обширным разделом народного и профессионального декоративного искусства.
Э. Б.



ФОТО-ПАНОРАМА

Декоративное искусство на выставке «Навеки вместе» в честь 325-летия воссоединения Украины с Россией















Стр. 44

А. Балабин
Козаки. Стекло

Н. Пошивайло
Миска для вареников. Керамика. Опошня

З. Масляк, Л. Столярчук
Композиция «Красная гвоздика». Стекло

В. Омельяненко
Лев. Майолика. Опошня

И. Аполлонов
Декоративная ваза. Стекло

Е. Шимоняк-Косаковская
Гуцулы. Стекло

Стр. 45

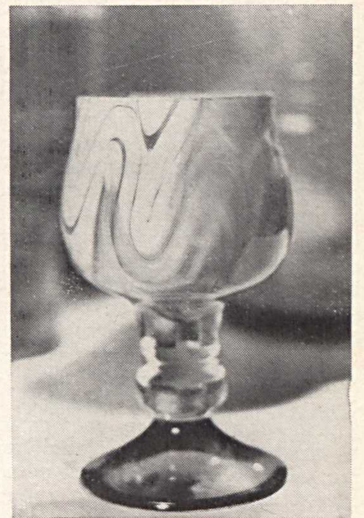
И. и М. Литовченко
Гобелен «15 республик». Фрагмент

В. Василенко
Гобелен «Навеки вместе»

Т. Московка
Ваза. Хрусталь

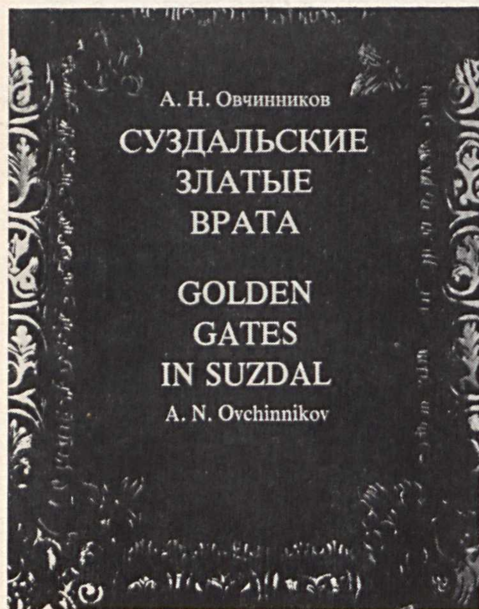
Л. Митяева
Бокал из прибора для воды. Стекло

И. Левицкая
Витраж «Навеки с русским народом». Дом творчества литераторов. Киев









Вышедший из печати альбом со вступительной статьей художника-реставратора А. Н. Овчинникова (параллельный перевод на английский язык В. С. Фридмана), принадлежит к числу тех немногих изданий, которые обнаруживают свою практическую ценность буквально со дня их появления. Из авторской пометы в конце статьи, однако, видно, что девять лет прошло с тех пор, как она была написана. И это обстоятельство может объяснить, почему ни в тексте, ни в примечаниях к нему не учтена статья Г. К. Вагнера «Декоративная система «Золотых дверей» Суздальского собора и вопрос о их датировке» («Советская археология», 1973, № 1, с. 96—112), составившая затем содержание шестой главы книги того же автора «Белокаменная резьба древнего Суздаля. Рождественский собор. XIII век» («Искусство», М., 1975, с. 97—142). Неизвестной осталась А. Н. Овчинникову и затрагивающая его предмет статья М. Е. Фрезер.

В рассматриваемой книге-альбоме за статьей, снабженной примечаниями, следуют списки сопроводительных надписей на западных и южных вратах, примечания к изображениям святых в медальонах на валике южных врат и иллюстративная часть издания, заключающая 128 снимков (фотографии А. А. Александрова) и две схемы. Столь детальная фотофиксация памятников золотой наводки на меди из Суздаля публикуется впервые. В самом начале вступительной статьи автор пишет о том, что врата принадлежат к числу памятников, в свое время не изученных детально и не оцененных по достоинству. Это справедливо, но лишь отчасти. Кто скажет, например, что не оценены по достоинству киевские фрески XI—XII веков и прежде всего росписи св. Софии, стенописи Новгорода, хотя они все еще остаются не изученными детально, и вовсе не по причине отсутствия к ним интереса у исследователей. Не обходили вниманием ученые и Златые врата суздальского Рождественского собора, но это, однако, не умаляет значение работы А. Н. Овчинникова, уделившего столько внимания их философско-назидательной программе. Можно спорить о том, действительно ли она посвящена главным образом идее русской государственности или же отражает циклы, которые составляли содержание недошедшей до нас фресковой росписи начала XIII века (за исключением фрагментов ее в диаконнике), но нельзя при этом отрицать факт принадлежности работавших над выполнением врат мастеров самому передовому направлению византийского искусства того времени. Может быть, излишне подчеркивать «полное преобладание чисто художественного начала над моментами дидактическими и иллюстративными», равно как и видеть в западных и южных вратах «два совершенно разных художественных мировоззрения», без риска внести элемент модернизации в истолкование древнего памятника, вызванного к жизни отнюдь не одними стремлениями к реализации художественного замысла. Специфика средневекового искусства именно и заключается в том, что выразительные средства служат в руках художника для реализации внушенной ему идеи. И суздальские Златые врата в этом плане не исключение.

А. Н. Овчинников рассматривает врата на фоне произведений комниновского стиля, сближая публикуемый памятник с балканским его направлением. В этом есть свой резон. И больше того: композиции, выполненные в технике золотой наводки, сопоставимы именно с теми современными им сербскими фресками (Студеница, Милешева), в которых уже сказываются черты, предопределившие появление искусства эпохи палеологов. В статье много внимания уделено анализу художественного языка врат, и здесь можно найти немало тонких наблюдений и верных характеристик, свидетельствующих о проникновении автора в мир творчества средневековых мастеров. В примечаниях к статье приведены интересные сведения, относящиеся к истории врат, цитированы тексты, призванные облегчить понимание особенностей композиций.

Публикация альбома столь тщательно подобранных детальных снимков суздальских Златых врат, бесспорно, послужит их дальнейшему изучению. Исследователи врат достаточно уделяли внимания вопросам их датировки, первоначального расположения композиций, а также особенностям изображений зооморфного и растительного характера. Иконографический анализ сюжетных циклов, связь которых мы можем предполагать с утраченными росписями суздальского собора, позволит внести новые коррективы в общие выводы, в том числе и относительно той культурной среды, с которой связаны выполнившие врата мастера. Как одну из особенностей можно отметить крайне необычное для искусства Византии и охваченных ее воздействием стран изображение Христа, окруженного символами евангелистов (на западных вратах). Это вариант одной из самых популярных в искусстве романского Запада композиций, известной под названием «Маестас Домини». В целом композиции евангельского цикла врат чрезвычайно близки тому направлению византийского искусства 1200-х годов, которое наиболее тесно соприкасается с искусством Запада, и особенно к синайским иконам. В сущности здесь прослеживается то же явление, которое давно уже установлено на материале изучения владимиро-суздальской скульптуры. И это обстоятельство говорит именно о том, что накануне татаро-монгольского вторжения Русь была активно включена в общеевропейский художественный процесс. С этой стороны изучение суздальских Златых врат может оказаться наиболее плодотворным. В целом же в публикуемом памятнике получили отражение все те черты, которые составляют проявление наиболее прогрессивного направления в искусстве Европы начала XIII века.

В. П.

А. Н. Овчинников. Суздальские Златые врата. М., «Искусство», 1978, с. 35.

Выставка «Русский быт»

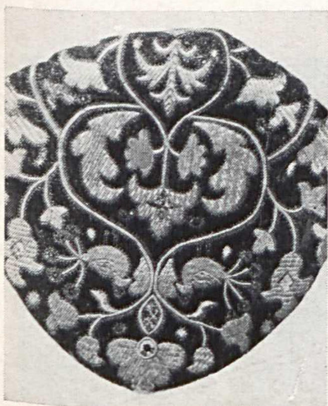


В Смоленском государственном объединенном историческом и архитектурно-художественном музее-заповеднике открыта новая экспозиция — постоянно действующая выставка «Русский быт».

На выставке представлено около 600 произведений прикладного искусства XVII — начала XX века из собрания музея. Начало смоленского музея было положено во второй половине XIX века и основную его часть составляло собрание прикладного искусства известного коллекционера М. К. Тенишевой. Ее коллекция, составившая затем музей «Русская старина», отличалась разнообразием и большой научной ценностью. Свои коллекции М. К. Тенишева собирала с таким учетом, чтобы в каждом разделе как можно полнее и разнообразнее представить тот или иной вид прикладного искусства. Поэтому совершенно не случайно тенишевский музей в Смоленске привлекал внимание ведущих ученых России. Достаточно сказать, что такие ученые, как Н. П. Кондаков, В. Ф. Брандт, В. К. Клейн, В. И. Троицкий и другие, принимали участие в составлении научного каталога музея. Н. Н. Соболев в книге «Набойка в России» (1912) использовал во многом смоленский материал. На базе тенишевского музея работал филиал московского археоло-

гического института. Большой урон коллекции принесла Великая Отечественная война, но и та часть, которая сохранилась, располагает уникальными памятниками отечественной культуры. Цель выставки и состояла в том, чтобы показать все наиболее ценное из уникальных коллекций смоленского музея. Так, на выставке экспонируются такие, широко известные деревянные скульптуры, как «Петр I на коне» (в 1973 году экспонировалась на выставке в Париже), «Царь Давид с гуслями». Эти две работы относятся к XVIII веку и исполнены неизвестными мастерами.
Принцип показа — это небольшие отделы по видам ремесла. Самостоятельный отдел — редкие экспонаты из собрания музея.
Исследователям, как и зрителям, будет интересно познакомиться с такими разделами, как вышивка и ткачество. Здесь представлен редчайший экземпляр лицевого шитья середины XVI века «Покров с гробницы св. Ефрема». В разделе «Ткачество» акцентировано внимание на смоленских образцах. Смоленщина издавна славилась выращиванием и обработкой льна. Довольно разнообразны орнаментальные мотивы в украшении смоленских тканей. Выделяются узоры тканых рукавов на рубахах из бывшего юхновского уезда.
Раздел набивных тканей включает уникальные образцы XVII и XVIII веков. Тут же представлены и изделия из набивных тканей. В собрании смоленского музея большая коллекция кружева как раннего «золотного», так и XVIII века «парного» и «сцепного». Подзоры, концы полотенец, исполненные в этой технике в исконно русских центрах кружевоплетения, отличаются большой красотой и совершенством техники.
На выставке можно также видеть головные уборы, украшенные торжокскими вышивальщицами, пояса фабрик Мажарнского, Пасхалиса, шаль мерлинского производства. Наконец, в разделе редких экспонатов можно видеть византийскую парчу XII века, украшенную русским золотным шитьем.
Не менее интересны на выставке разделы резного и расписного дерева (наличники, посуда, предметы быта), гончарного и керамического производства, художественных эмалей, кузнечных изделий и многое другое.

Л. Журавлева



Страница коллекционера

Агитткань

В данную публикацию включена небольшая часть материалов из коллекции тканей Центрального музея Революции СССР, которую условно можно определить термином «агитткань». Принадлежа к декоративно-прикладному искусству 20-х—30-х годов, агитткань сыграла в истории советской культуры ту же роль полпреда нового мира, пропагандиста новых идей и настроений, которая справедливо отведена агитфарфору, агитплакату, медалям и другим видам массового искусства, активно откликнувшимся на актуальные задачи современности.
Одним из первых откликов, воплотившим и проявление гражданского сознания художников, и чувство уважения к вождю пролетариата, и сознание необходимости активной пропаганды идей нового общества, явился выпуск портретов В. И. Ленина на ткани, созданных в первые годы Советской власти на различных фабриках нашей страны. Это были первые прижизненные печатные тканые портреты В. И. Ленина, изданные массовым тиражом и несущие в народ образ В. И. Ленина. Будучи вещами утилитарного назначения (головные платки), они все-таки, по-преимуществу, носили характер памятного изделия и были, как правило, теми сувенирами, которые вручались лучшим представителям рабочего класса, крестьянства и интеллигенции к памятным датам и юбилеям.
На платке, выпущенном Государственным Владимиро-Александровским трестом хлопчатобумажных фабрик к пятилетию Октября [1], в геометрический орнамент, окружающий портрет вождя, вписан призыв «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», а растительный узор, обрамляющий многофигурную композицию, включает изображение пятиконечных звезд с серпом и молотом, портретов К. Маркса, Ф. Энгельса и М. И. Калинина. В декоративный текст платков вплетались изображения листьев, пятиконечных звезд, революционных текстов и лозунгов. Красно-черная гамма цветов на сером миткалевом фоне, в которой выполнены платки, придает им торжественность и строгость.
Тканью-плакатом, тканью-агитатором стала и обычная плательная ткань, выпускаемая для нужд города и деревни. В оформлении этих тканей отражены все важнейшие задачи и заботы молодой Советской республики: это союз рабочего класса и крестьянства и символ его — серп и молот, эмблема индустриализации — шестерня, и образы электрофикации, коллективизации, строительства советского флота, авиации, железнодорожного транспорта и пр. Для разработки новых рисунков в фабричные мастерские приходят художники-станковисты. Так, с 1921 года на 1-й ситценабивной фабрике с увлечением работают художники-конструктивисты В. Ф. Степанова и Л. С. Попова. Разрабатывая рисунки ситцев, они стараются «сочетать (в своих работах) требования экономии, законы внешнего оформления и таинственный вкус тульской крестьянки», как писал журналист в те годы [2].
Уверенность в том, что на смену традиционному растительному орнаменту, являющемуся подражанием живописи, должен прийти геометрический узор, побуждала художников искать решение в упорядоченных сочетаниях различных геометрических фигур или производственных мотивов. По отзывам современников, «маркизет и ситцы стали не только художественно грамотными, но возвысились до уровня необычного искусства своего необычного века и понесли нескончаемо длинными потоками в города нашей необъятной республики насыщенные краски и напряженные орнаменты сегодняшнего дня» [3].
В музее имеются образцы тканей с подобной росписью, выпущенные в 1926—1929 годы, Большой Ивановской мануфактурой [4].
Их красочная палитра небогата, но лучшие из них и сейчас поражают остротой ритма, мастерством композиции, богатством фантазии, экспрессией чувств.
Таким высокохудожественным произведением представляется нам белая хлопчатобумажная ткань с изображением серпа и молота между пшеничных колосьев и голубых пятиконечных звезд. Удачное соотношение цвета и фактуры ткани с незатейливой композицией и колоритом рисунка создает зрительное впечатление пространства, в котором красные серпы и молоты как бы вспыхивают в созвездии звезд и тонком кружеве веток.
Неплотная серая ткань, украшенная изображением бипланов, летящих над поверхностью земли, привлекает тем же зримым ощущением пространства, воздуха, яркой агитационностью и декоративностью. Красные звезды на крыльях самолетов, красные звезды-города, красные линии полотна железных дорог и желто-зеленые поля, крылья аэропланов, струи воздуха, рассекаемые пропеллером, — прекрасная эмоциональная агитация в пользу развития советского воздушного флота.
Морскому флоту посвящена ткань, на которой ломаными линиями изображены военноморские корабли. Условность их показа не мешает нам видеть, как они рассекают морскую гладь и гордо несут флаг своей родины.
Темным стальным фоном переливается сатин, на котором в стремительном движении облаков, зигзагов, молний, деталей угадывается бурный ритм строительства новой индустрии, подчеркнутого словом «темп... темп... темп», вписанным в композицию.
Среди тканей этой коллекции образцы, украшенные изображением картин новой деревни: работающий трактор между копен пшеницы, тракторист на тракторе в квадрате условно изображенного поля и пр.
С другого рисунка смотрят на нас детски-наивные силуэты паровозов с вагончиками, глаза-фары надвигающегося поезда, контуры шпалоукладочной машины и др.
«Электрофикацией» хотелось бы назвать ткани с изображением линий электропередач или резкими зигзагами оранжевых молний, силуэтами башен и электрических ламп.
Часть образцов привлекает чисто конструктивным, иногда беспредметным, но интересным решением узора: катящиеся шестерни на фоне силуэтов промышленных корпусов; шестерни с серпом и молотом внутри; разнообразные ломаные линии, штрихи и диски, круги и дуги; ряды перекрещенных изображений гвоздей и молотов, образующих крупную клетку; детали машин, сплетенные в сложный геометрический орнамент; диагональные полосы из цифры в шестерне с «продетыми» в нее знаменами, поперечные полосы из белых и красных пятиконечных звезд и пр.
Своеобразный характер носили поиски нового в творчестве талантливого художника комбината «Трехгорная мануфактура» О. П. Грюна. Он также выполнил много орнаментальных рисунков для ситцев и фланелей с изображением элементов текстильного оборудования. Вместе с тем, в других своих работах он пытался включить в орнамент революционные эмблемы и изображение человеческих фигур. Таковы ткани, выпущенные на фабрике по его рисункам к 15-летию и 20-летию Октября. На одной из них крупная декоративная надпись «20 лет Октября», брошенная по полю склоненных кумачевых знамен и развевающихся лент в окружении колосьев пшеницы. Крупный рисунок усиливает зрительное впечатление яркости, парадности, праздничности. Другая выполнена в неяркой серо-розовой гамме и представляет собой сложную композицию, в центре которой рабочие на баррикадах 1905 года с красным знаменем и винтовками в руках. За ними Спасская башня Московского Кремля, силуэты новостроек, колонна тракторов, летящие самолеты, дирижабли, поезда, караван верблюдов и пр. Героическое прошлое и грандиозное настоящее с первоочередными задачами коллективизации и индустриализации, освоения Крайнего Севера и Юга нашей страны, строительства железных дорог и гидротехнических сооружений нашли свое отражение в этой композиции.
Таковы были настроения, которые несли с собой ткани той романтической эпохи, стремившиеся утвердить новые идеалы, новый стиль, новую художественную культуру.

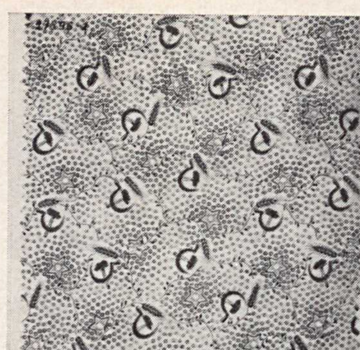
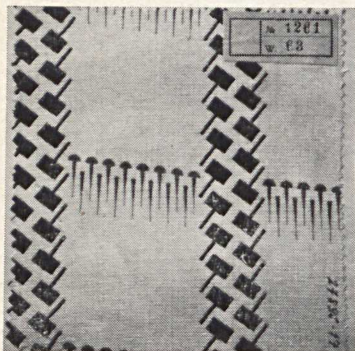
Галина Акиншевич

[1] ЦМР ГИК № 236.
[2] В редакционной статье «Памяти Л. С. Поповой», журнал «ЛЕФ», 1924, № 2, с. 3.
[3] *Д. Аранович.* Первая ситценабивная фабрика в Москве. — «Искусство одеваться», 1928, № 1, с. 11.
[4] ЦМР ГИК № 29786, 19787.

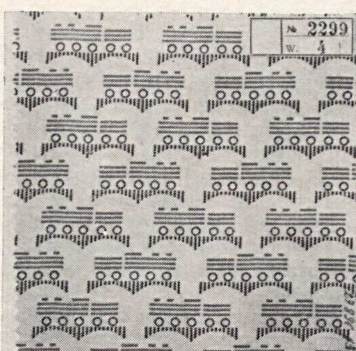


№ 4318
w. 4

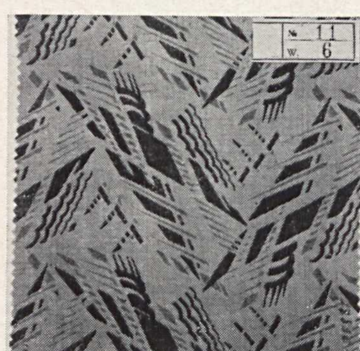



№ 4328
w. 5



№ 2299
w. 4



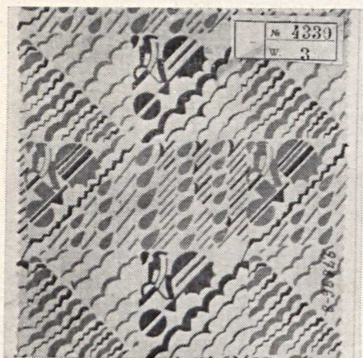
№ 11
w. 6



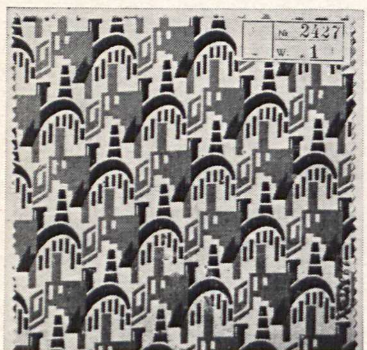

ОКТЯБРЬ
1917г.
ХЛЕБ
НОЯБРЬ
1922г.
НОЯБРЬ
1922г.
Х.Б.Ф.
Серпуховского
ТРЕСТА.
Б.С.М.



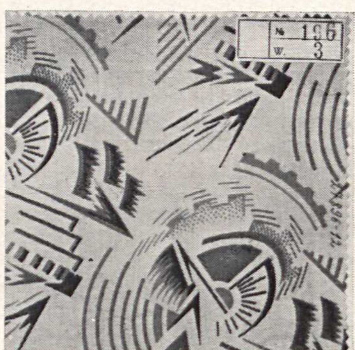
№ 2387
w. 8



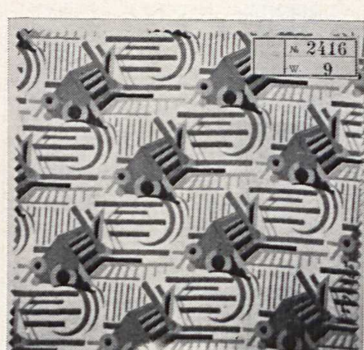

№ 4347
w. 5



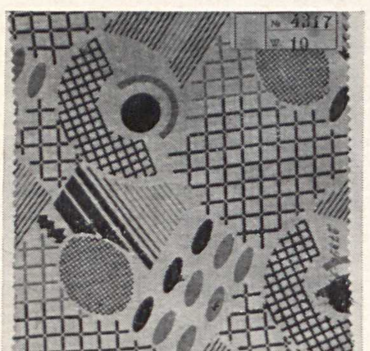
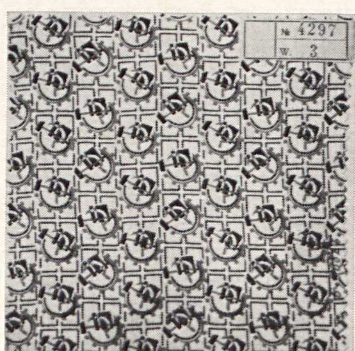
№ 2427
w. 1



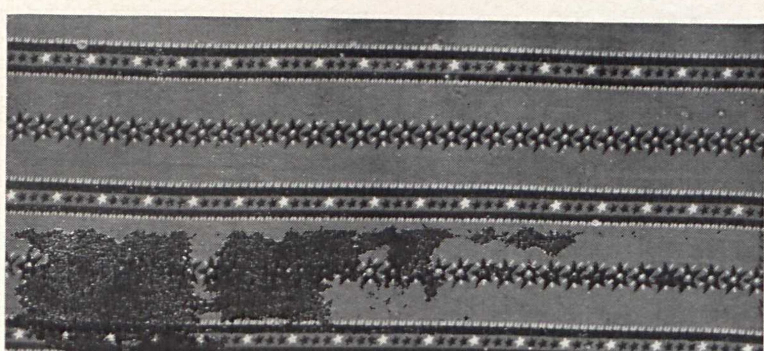

№ 214
w. 1



№ 2416
w. 9

№ 4297
w. 3



Декоративное искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 11 (264). 1979
Основан в 1957 году

В номере:

Издательство
© «Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются

А06266 от 5.X.79
Сдано в набор 8.IX.79
Бумага мелованная
Формат 70×90 1/8
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 10,560
Условных печатных листов 7,02
Печатных листов 6
Зак. 5293. Тираж 34 000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21

Только факты

Москва
Около 40 работ было представлено на выставке «Современное искусство Ирака», открывшейся в Музее искусств народов Востока. Экспозиция была составлена из работ, которые посольство Иракской Республики подарило недавно музею, и дополнена экспонатами из его фондов. Выставка знакомила с произведениями живописи и декоративно-прикладного искусства.

*

Оргкомитет международного конкурса на лучший плакат, посвященный Олимпиаде-80, получил уже свыше 7 тысяч плакатов из многих стран мира. Авторами их являются художники - профессионалы, любители, целые коллективы. Немало работ поступило от детей. В связи с этим предполагается помимо официальных премий, учредить специальные призы для детей — участников конкурса и рекомендовать отмеченные произведения из этой серии на международную выставку детского рисунка «Я вижу мир», которая откроется 1 июля 1980 года в Москве в залах Академии художеств СССР.

*

В Музее истории и реконструкции Москвы была открыта выставка «Москва глазами современников». Собранные на выставке художественные произведения явились своеобразной биографией Москвы, запечатленной кистью очевидцев на протяжении двух последних столетий. По их произведениям, представленным в экспозиции, можно было проследить важнейшие этапы истории Москвы, изменения в ее облике за два последних века.

*

Недалеко от музея-заповедника «Коломенское», где широко представлены архитектурные памятники древнерусского зодчества, началось строительство олимпийского объекта — уникального фондохранилища. Это единственное в своем роде сооружение, где будут храниться старопечатные и рукописные книги, редчайшие произведения древнерусской живописи, московские изразцы, уникальные находки археологов, изделия мастеров прикладного искусства.

*

На большом издательском форуме — второй Международной книжной выставке-ярмарке, проводимой под девизом «Книга на службе мира и прогресса», издательство «Аврора» представило продукцию свыше 200 наименований — это альбомы и иллюстрированные каталоги почти на 80-ти языках, репродукции открыток. Большинство изданий знакомит с шедеврами музеев Советского Союза.

Ленинград
В конце августа в фойе Эрмитажного театра открылась выставка «Питер Брейгель в графике» из собрания Королевской библиотеки Бельгии. На выставке представлено 50 лучших гравюр, созданных по рисункам знаменитого нидерландского живописца и рисовальщика XVI столетия. Среди них почти все важнейшие серии, в том числе «Семь смертных грехов» и «Семь добродетелей», парные листы «Жирная кухня» и «Тощая кухня». В листах серии «Большие пейзажи» запечатлены виды Альп и Фландрии.

*

Филиалом музея «Исаакиевский собор» стал храм «Спаса на крови». Своеобразный памятник народовольцам, бросившим на этом месте бомбу, которая смертельно ранила Александра II. Разработан и утвержден проект экспозиции, которая познакомит посетителей с событиями 1 марта 1881 года. Сейчас в храме «Спаса на крови» ведутся реставрационные работы. Собор ценен уникальными мозаиками, созданными по эскизам В. Васнецова, М. Нестерова, А. Рябушкина, В. Савинского, В. Беляева. Эти мозаики в 10 раз превышают мозаичные произведения музея-памятника «Исаакиевский собор» и занимают площадь более 6 тысяч квадратных метров. Интересен также архитектурно-художественный комплекс самого здания. Собор был создан архитектором А. Парландом.

*

Музей городской скульптуры и Ленинградское городское Общество охраны памятников истории и культуры приступили к восстановлению верстовых столбов, частично сохранившихся на Московском проспекте, начиная от Фонтанки, и на Петергофском шоссе.
205 лет стоят эти уникальные памятники, показывая версты и украшая дороги. Сооружались они по рисунку А. Ринальди, строившего в ту пору Мраморный дворец. Тут же, возле дворца вытачивали мастера из гранита и мрамора стройные маленькие обелиски. Сейчас на бывшем Царскосельском шоссе сохранилось лишь 13 столбов из 22, а на Петергофском из 27 только 4, да еще в полуразрушенном состоянии 3. Скоро им вернут первоначальный вид и красоту.

*

Никогда не выходили из моды русские шали, платки, косынки. Многие из этих изделий, созданные руками народных мастеров, стали подлинными творениями декоративно-прикладного искусства и составили богатую коллекцию Русского музея. Лучшие были представлены на выставке «Парчовые платки», открывшейся в Русском музее.

*

Выпуск почетных наград Игр XXII Олимпиады, эскизы которых утверждены сессией Международного олимпийского комитета, поручен Ленинградскому Монетному двору. На московской Олимпиаде будет вручено в 203 видах личных и командных состязаний 444 золотые, 444 серебряные и 463 бронзовые награды. Внешний вид олимпийской медали оставался неизменным с 1928 года. Тогда награды были отчеканены к Играм в Амстердаме по эскизу итальянского художника Д. Касоли. Московские награды будут несколько иными. Автором эскиза является московский скульптор И. Постол.

Кишинев
На одном из зданий в столице Молдавии установлена мемориальная доска с барельефом Анри Барбюса. Надпись свидетельствует о том, что здесь, где была раньше гостиница, останавливался французский писатель-коммунист. Он приезжал в Бессарабию в 1925 году, чтобы заявить протест против «Процесса пятисот»—жестокой расправы над героическими участниками Татарбунарского восстания. Авторы мемориальной доски — скульптор Б. Эпельбаум-Марченко и архитектор С. Шойхет. На торжественном открытии мемориальной доски присутствовали гости из французского города Гренобля — побратима Кишинева.

Таллин
Восстанавливается, реставрируется, обновляется старая часть Таллина, огражденная мощной стеной с внушительными башнями. Здесь на площади в 35 га сохранилось около 2000 старинных построек, возраст которых достигает 4—5 веков. В восстановлении достопримечательностей Таллина участвуют реставраторы Польши. Совместно с советскими коллегами они реставрируют башню, входящую в ансамбль пояса оборонительных сооружений Старого города, которая называется «Толстая Маргарита».

Фрунзе
В Киргизии начат промышленный выпуск юрт. В условиях пастбищного животноводства эти легкие переносные жилища, состоящие из ажурного деревянного каркаса и войлочного покрытия, незаменимы. Они защищают от холода, спасают от дождей и ветров, а в сильный зной в них прохладно. Юрты оснащаются газовыми плитами, холодильниками — всем, что необходимо в быту.

Владивосток
С большим успехом здесь прошла первая монгольская выставка, присланная Союзом художников МНР. 76 авторов братской Монголии выставили 160 своих лучших произведений. Многие из них выполнены в стиле «монгол зураг» (монгольский рисунок). Самое характерное для этого стиля — тесная связь с народным эпосом, с древними легендами и сказаниями.

Одесса
«Рубенс и Генуя», «Лигурия в прошлом и традиционные итальянские ремесла», «Книги из Генуи», «Детский рисунок», «Народные художественные ремесла» — эти и другие выставки были включены в программу Дней Генуи — побратима черноморского города.

Тула
Мемориальной решено сделать первую улицу древней Тулы — Большую Кремлевскую. Когда-то она находилась на территории кремля, положившего 8 веков назад начало городу. Постройки ее не сохранились, но отобрана группа других старинных деревянных домов с резными наличниками, крылечками и портиками. Они «переселятся» на Большую Кремлевскую в соответствии с планами и чертежами, найденными в архивах. Эти здания предназначены для музейных экспозиций по истории исконно тульских промыслов — самоварного, оружейного, пряничного. Реставрируется и сам кремль — уникальный памятник русского зодчества. Восстановлены его стены, шатры боевых башен, прежний вид приобрели соборы.

София
В конце лета здесь состоялась Международная ассамблея детей «Знамя мира», которая прошла под девизом «Единство, творчество, красота». Для увековечивания благородных и гуманных идей ассамблеи в окрестностях Софии, у подножия горы Витоши, был воздвигнут монумент «Знамя мира». На оригинальной конструкции подвешены большие и маленькие колокола, присланные всеми государствами — участниками встречи детских талантов. Они прозвучали каждый сам по себе и все вместе, завершая форум, который объединял на протяжении десяти дней мысли и чувства детей из 84 стран.

Брокпорт (США)
Перед зданием городского колледжа университета штата Нью-Йорк состоялась торжественная церемония открытия двух скульптурных композиций, выполненных советским художником - монументалистом Зурабом Церетели. Его работы переданы Советским государством в дар студентам и преподавателям Брокпортского колледжа, а в их лице всему американскому народу.
«Счастье всем детям мира» — так называется одна из подаренных работ, которая посвящена Международному году ребенка. Вторая работа — «Миру — свет и знание» — посвящена студентам и молодежи всего мира; она напоминает древо познания, древо жизни. Скульптуры советского художника стали главной составной частью оформления спортивного комплекса, где проводятся каждые четыре года детские Олимпийские игры.